Tina Hoffmann, Marie-Christin Lercher,
Annegret Middeke, Kathrin Tittel (Hg.)

# Humor

## Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens



Universitätsdrucke Göttingen

Tina Hoffmann, Marie-Christin Lercher, Annegret Middeke, Kathrin Tittel (Hg.)

Humor





erschienen in der Reihe der Universitätsdrucke
im Universitätsverlag Göttingen 2008

Tina Hoffmann, Marie-Christin Lercher,
Annegret Middeke, Kathrin Tittel (Hg.)

# Humor

## Grenzüberschreitende Spielarten
## eines kulturellen Phänomens



Universitätsverlag Göttingen
2008

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt mit der freundlichen Unterstützung

des DAAD — DAAD Deutscher Akademischer Austausch Dienst German Academic Exchange Service

der Deutschen Botschaft Sofia — Botschaft der Bundesrepublik Deutschland Sofia

der Österreichischen Botschaft Sofia — Austrian Embassy Sofia

der Österreich Kooperation



*Anschrift des Autors*
Annegret Middeke
e-mail: XXX
www: XXX



Satz und Layout: Annett Eichstaedt
Umschlaggestaltung: Margo Bargheer
Titelabbildung:


http://univerlag.uni-goettingen.de
ISBN: 978-3-940344-66-3

# Inhalt

# Vorwort

*Humor*
*ist äußerste Freiheit des Geistes.*
*Wahrer Humor ist immer souverän.*
(Christian Morgenstern: „Stufen")

Hält man sich die Etymologie des Wortes vor Augen – so wie man in Vorworten gern auf Grundsätzliches zurückgreift –, hat man es beim „Humor" mit einem Körpersaft zu tun, der über Jahrhunderte als Gemütslage verstanden wurde. Nun, auch wenn die Zeiten, in welchen ein Humorist dem Berufsbild der Mediziner sehr viel näher stand als dem der Literaten, vorbei zu sein scheinen, ist doch die Schaffung von Distanz ein wesentliches Element des Humors. Er sei „ein Existential", meint der Wiener Neurologe und Psychiater Viktor Frankl, weil „nichts (...) einen Menschen in solchem Maße instand zu setzen [vermöchte], Distanz zu schaffen zwischen irgend etwas und sich selbst, als eben der Humor".[1] Derjenige, der Humor zeigt, bleibt gewissermaßen überlegen, da er um seine eigene und des anderen Unvollkommenheit weiß und sie mit Gelassenheit nimmt. Kritik erscheint weniger verletzend, wird sie humorvoll verpackt und in entspannter Atmosphäre vorgebracht. Quer durch die Geschichte, vom Hofnarren bis zum Kabarettisten, finden sich Beispiele, die diese positive Kraft belegen, unzählige Sprichwörter bekräftigen, wie vorteilhaft es ist, Humor zu haben.

Humor als menschliche Fähigkeit, etwas mit „heiterer Gelassenheit" zu sehen, hat eine zentrale Bedeutung für das Zusammenleben von Menschen, ist als psychologisch und sozial relevantes Phänomen eine der facettenreichsten Erscheinungen menschlicher Kommunikation. Humor ist aber auch und vor allem ein kulturelles

[1] Frankl, Viktor (1994): Logotherapie und Existenzanalyse. Texte aus sechs Jahrzehnten. Neue, erw. Ausgabe. Berlin/München, S. 164.

Phänomen. Welchen Stellenwert Humor in der interpersonellen und interkulturellen Verständigung hat, ob und wie sich „der Humorfaktor" auf die Beziehung zwischen Menschen und Kulturen auswirkt, sind zentrale Fragen dieses Sammelbandes.
Im engeren Blickwinkel liegen dabei die drei Länder Deutschland, Bulgarien und Österreich. Welche Eigen- und Fremdbilder steuern die alltägliche Wahrnehmung, welche unterschiedlichen Ausdrucksformen von Humor lassen sich in den drei Ländern feststellen, auf welche Weise findet dies Niederschlag in der jeweiligen Literatur bzw. wie wird Humor in literarischen Werken hergestellt? Und welcher Nutzen lässt sich z.B. im Hinblick auf den interkulturellen Fremdsprachenunterricht aus dem Wissen um solche Unterschiede, aber auch Gemeinsamkeiten ziehen?

Ausgangspunkt für diesen Sammelband ist die internationale Konferenz „Humor. Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens", organisiert von den ehemaligen DAAD-Lektoren Tina Hoffmann, Annegret Middeke und Matthias Springer und ausgerichtet in Varna an der bulgarischen Schwarzmeerküste. Doch gehören nicht nur die zahlreichen Forschungsperspektiven, die ein so universaler, polyvalenter wie transdisziplinärer Untersuchungsgegenstand bietet, in den Bereich der „grenzüberschreitenden Spielarten". Auch die schreibende Zunft zelebriert Humoristisches. „Der Künstler geht auf dünnem Eis. / Erschafft er Kunst? Baut er nur Scheiß?", fragt Robert Gernhardt, der, obwohl er seine Teilnahme aus gesundheitlichen Gründen absagen musste, wie ein Leitmotiv-Engel über der Veranstaltung schwebte. Dies wurde in dem Robert-Gernhardt-Übersetzungswettbewerb, der neben szenischen Darbietungen des Sofioter Theaters AKO und der Germanistikabsolventen der Universität Plovdiv einen Teil des kulturellen Rahmenprogramms bildete, besonders deutlich.

Der Sammelband präsentiert sich vielfältig: Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge werden durch Essays und didaktische Anregungen für den Fremdsprachen-, vor allem den DaF-Unterricht ergänzt. Der Bezug auf die bzw. auf eines der Länder Deutschland, Bulgarien und Österreich ist dabei immer gegeben. Neben in Varna vorgestellten Beiträgen wurden auch solche aufgenommen, die nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit der Konferenz stehen, etwa der Beitrag des Göttinger Linguistikprofessors Dieter Cherubim, der sich die Frage stellt, ob man über Sprachfehler lachen darf, die amüsante Abhandlung über Humor und Witze im Fremdsprachenunterricht von dem Kieler DaF-Dozenten Martin Lange oder die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Humor-Bewusstsein in Thomas Manns Joseph-Roman von der Marburger Literaturwissenschaftlerin Karin Leich, die anhand der Untersuchung seiner „humoristischen Anlage" die Entfaltung von Humanität in diesem Buch herausarbeitet. Auch Eva Willms' „Destillierte Ge-

dankenkräuter", eine Rede auf „unseren liebsten Klassiker", Wilhelm Busch,[2] wurden anlässlich dessen 100. Todesjahrs eigens für den Sammelband eingeholt.

Am Anfang der interkulturellen Spurensuche nach Humor steht ein Interview mit dem österreichischen Schriftsteller Robert Menasse, der sich mit Blick auf seine eigenen Werke Gedanken über literarische Ausdrucksformen und deren Übersetzbarkeit, über Universalität und Regionalität von Humor macht. Über die Internationalität von Humor reflektieren anschließend die bulgarische Linguistikprofessorin Ana Dimova – ausgehend von der Frage, ob Humor übersetzbar ist – und der in Bulgarien lebende deutsche Journalist Thomas Frahm – ausgehend von der Frage, ob es einen bulgarischen Humor gibt.

Die in der bulgarischen Humortradition wichtige Figur des „Baj Ganjo" steht im Mittelpunkt der Beiträge der Göttinger Literaturwissenschaftlerin Katerina Kroucheva und des Sofioter Kulturwissenschaftlers Alexander Kiossev. Nikolina Burneva, Professorin für Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Veliko Tărnovo, zeigt an einem Festival der besonderen Art, dem „Festival des eingepferchten Schwiegersohns" in der bulgarischen Kleinstadt Etropole, die konfliktabbauende Funktion von Humor. Den bulgarischen Teil abschließend beleuchtet Annegret Middeke das kontroverse Humorverständnis in zwei bulgarischen Literaturkreisen.

Mit der deutschsprachigen Literatur beschäftigen sich Literaturwissenschaftlerinnen aus Österreich (Marie-Christin Lercher), aus Bulgarien (Antoaneta Dimitrova, Radoslava Minkova) und aus Deutschland (Eva Willms, Karin Leich, Kathrin Tittel). Inwieweit Humor eine Bewältigungsstrategie sein kann, zeigt in Bezug auf xenologische Erfahrungen Marie-Christin Lercher am Beispiel von Ida Pfeiffers Aufzeichnungen aus Madagaskar und in Bezug auf eine historische „Wende"-Erfahrung Radoslava Minkova am Beispiel von Thomas Brussigs Roman „Am kürzeren Ende der Sonnenallee". Eva Willms begibt sich auf die Spuren Wilhelms Buschs, Karin Leich auf die Thomas Manns und Antoaneta Dimitrova auf die des Galgen-*Vogels* Hermann Hesse. Kathrin Tittel beleuchtet mit Wilhelm Genazinos Roman „Die Liebesblödigkeit" ein viel beachtetes Werk der aktuellen deutschen Gegenwartsliteratur und stellt es in die von Bachtin beschriebene karnevaleske Romantradition.

Der einzige linguistische Beitrag stammt von Ivanka Taneva aus Plovdiv, die den Anteil von Humor an Veränderungen im deutschen Wortschatz untersucht.

Eingeleitet mit Dieter Cherubims Abhandlung über Sprachfehler als Gegenstand von Witzen, folgen Beiträge zum Verhältnis zwischen Humor und Fremdsprachendidaktik. Um die Komödie, genauer: um das „Lachen als theatrales Vergnügen", im interkulturellen Fremdsprachenunterricht geht es in dem Beitrag von Tina Hoffmann; eine kritische Reflexion von Fremd- und Eigenbildern auf der Grundlage von humoristischem Unterrichtsmaterial bieten die Beiträge von Marie-

[2] Bernstein, F.W. (2007): Bravissimo! Seit hundert Jahren ist er nicht mehr sterblich: Ein Jubelgesang auf unseren liebsten Klassiker, den großen Wilhelm Busch. In: DIE ZEIT Nr. 47 (27.12.), S. 47.

Christin Lercher sowie von Stanka Murdsheva und Annegret Middeke. Martin Lange zeigt, wie lustig es im Grammatikunterricht zugehen kann, wenn Lachen *Mit-* und nicht *Aus*lachen bedeutet. Einen Ausblick auf die Rolle des Humors im Fremdsprachenunterricht in den USA bietet zum Schluss die empirische Studie von Manuela Wagner und Eduardo Urisos-Aparisis aus Storrs, Conneticut.

Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) danken wir dafür, dass er durch großzügige finanzielle Unterstützung die Konferenz ermöglichte und außerdem die Kosten für das kulturelle Rahmenprogramm übernahm. Dem Goethe-Institut Inter Nationes danken wir für die zur Verfügung gestellten Sachspenden. Ebenfalls zu Dank verpflichtet sind wir der Universität Schumen, an deren Zweigstelle in Varna die Konferenz stattfand.

Unser besonderer Dank gilt der Deutschen Botschaft Sofia, der Österreichischen Botschaft Sofia, der Österreich Kooperation und dem DAAD, ohne deren finanzielle Unterstützung der Sammelband nicht hätte entstehen können. Thomas Magosch und Dr. Matthias Jung standen uns in vielen Fragen beratend zur Seite, Dr. Radoslava Minkova half uns bei der Transliteration der bulgarischen Literaturangaben, Annett Eichstaedt übernahm die Erstellung der Druckvorlage. Auch ihnen ein herzliches Dankeschön.

Die Herausgeberinnen
Göttingen im Dezember 2008

# Fragen an Robert Menasse

*von Marie-Christin Lercher und Annegret Middeke*

*Robert Menasse, Sie sind ein Schriftsteller, dem man viel Witz und Esprit nachsagt. Was ist Ihre persönliche „Humordefinition“?*

Ich habe keine Definition von Humor, ich kenne auch keine allgemeingültige Definition von Humor, aber ich erkenne Menschen, die Humor haben. Das sind die, die ein befreiendes Lachen, zumindest Schmunzeln oder Grinsen auslösen können, aber auch eine bestimmte hell-heitere Rührung, wie ein Lichtstrahl in einem finsteren Keller. Man sieht plötzlich beglückt das Licht, aber dadurch auch genauer das, was so im Finsteren liegt. Vielleicht hat es für mich wirklich vor allem damit zu tun: mit Befreiung, die aber das, was uns ängstigt, hemmt und fesselt, auch erst so recht zeigt, ins Licht rückt. Humor, das Erkennen von Komik, ist das Licht IM Tragischen und INS Tragische. Witze, die das Tragische vergessen lassen, interessieren mich nicht – außer, man erkennt, dass sie das Tragische vergessen lassen WOLLEN.

*Und wie steht es um den literarischen Ausdruck von Humor? Ist in diesem Sinne Humor in Ihren eigenen literarischen Werken vorhanden und, wenn ja, wie ist er textuell verarbeitet?*

Ich glaube schon, mehr noch: Ich habe schon den Anspruch, dass Humor in etwa in diesem Sinn in meinen Werken vorhanden ist. Ich würde ja sonst weder mein Leben, noch mein Schreiben ertragen. Das Leben ist ja grundsätzlich nicht unbedingt heiter. Und Schreiben, also das Imaginieren und Verdichten des grundsätzlich Nicht-Heiteren, ist es erst Recht nicht. Man will immer sein Glück

machen, und produziert unausgesetzt auch Unglück, man will leichtlebig sein und produziert Dramen, man hält einen Luftballon in der Hand, auf dem steht „BEDEUTUNG“ oder „SINN“ oder so etwas, und hat eine Eisenkugel am Fußgelenk, auf der steht „ALLTAG“. Ich könnte weder leben noch schreiben, wenn ich nicht das Witzige, aber zugleich auch das Rührende darin sehen würde. Ich hatte einmal als junger Mann, ein Gespräch mit Eric Ambler, das war glaube ich 1980. Wir kamen dann auf Folgendes zu sprechen (es gibt eine entsprechende Stelle in einem seiner Romane): Wenn ein Mann in eine Bank geht, und zufällig wird just in diesem Moment die Bank überfallen, es kommt zu einer Schießerei, dann ist das dramatisch. Wenn dann der unschuldige Mann von einer Kugel, einem Querschläger getroffen wird, dann ist das tragisch und traumatisierend. Aber wenn er von der Kugel in die Ferse getroffen wird – und der Mann ist zufällig Grieche und hat den Vornamen Achilles – was ist es dann? Dann kommt sein Name in die Zeitung! Ambler lachte. Die Konstellation ist extrem untypisch, aber der Witz ist, dass dadurch etwas Typisches erst sichtbar wird: Das Traumatische, das Dramatische hat einen Namen, ein Assoziationsfeld. Ich arbeite nicht anekdotisch, aber strukturell in meinen Texten mit diesem Mechanismus. Er ist der Lichtstrahl, der im Keller das Finstere erst sichtbar macht. Zumindest habe ich den Anspruch. Die Haltung. Ich glaube, den Blick. Ich lache sehr viel, wenn ich schreibe. Wenn ich nicht gerade weine.

*Liest man zwei Literaturkritiken, die eine aus dem „Kurier“ zur „Vertreibung aus der Hölle“, die andere aus der „Jüdischen Zeitung“ zum „Don Juan“, so möchte es scheinen, als hätten Sie erst in Letzterem „Mut“ zum Humor aufgebracht:*

> Onkel Erich z.B., ein Schlitzohr und Taugenichts, und sein groteskes Begräbnis im Kreis von Huren, schwarzem Priester und Rabbiner ist ein Kabinettstück für sich. Doch irgendwie scheint der Autor vor seinem Humor zurückzuschrecken, als wär’s ein Sakrileg. (Der Kurier)
>
> Zum Glück des staunenden Lesers hat diesen letztendlich tröstlichen Roman nicht der stets depressive, meist übers Ziel hinausschießende Michel Houellebecq geschrieben, sondern ein zu sublimem Humor und verständnisvoller Satire glänzend aufgelegter Robert Menasse, der seine treffenden Thesen mit heiterer Gelassenheit, poetischen Zwischentönen und großem Unterhaltungswert vorträgt. (Die Jüdische Zeitung)

Ich kommentiere Literaturkritik nicht. Aber ich muss und kann anerkennen, dass es Menschen gibt, zum Beispiel beim Kurier oder bei sehr deutschen Vertretern des deutschen Feuilletons, die meinen Humor nicht verstehen und glauben, dass er „zurückschreckt“, weil er nicht bis zum Schenkel-Klopfen vordringt. Mein Vater ist Jude und in England aufgewachsen. Was ich vielleicht von ihm mitbekommen

habe, ist eine Mischung aus angelsächsischem Humor und jüdischem Witz. Der ist mit dem Kurier leider nicht kompromissfähig.

*Ist humoristisches Erzählen Ihrer Meinung nach ein Wagnis in der sogenannten anspruchsvollen bzw. hohen Literatur?*

Das kann man nicht verallgemeinern. Aber tendenziell haben es gute Weine in deutschen Restaurants schwerer als gute Romane im deutschen Feuilleton.

*Hartnäckig hält sich die hierarchisierte Vorstellung von der hohen und der Massenliteratur. Dies wird, so meinen wir, besonders deutlich in der abschätzigen Zurechtweisung, mit welcher DIE ZEIT auf Robert Gernhardts Spottvers „Wer nicht auf tausend Hochzeiten tanzt, / wird vom Gedicht nicht erwählt" reagiert: „Auf diesen Hochzeiten sah man Celan eher selten", schreibt Fritz J. Raddatz, „auch Rilke (...) ward wohl nicht gar so oft im Walzertakt erblickt, nicht Heym noch Benn." Herr Menasse, wie sehen Sie das? Halten Sie die Popularität des Autors für eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg seines literarischen Werkes? Oder sollten er und es sich lieber den Massen entziehen, um als hohe Literatur nobilitiert zu werden?*

Solange wir nicht zumindest den Hintereingang ins Paradies gefunden haben, und in einer Welt freier, mündiger, gebildeter Menschen leben, solange müssen wir leider davon ausgehen, dass ein verdammt großer Teil (und ich meine „verdammt" buchstäblich) der Menschen Idioten sind. Sie zu lieben, hieße ihre Entfremdung und Unmündigkeit zu lieben. Aber diese Einsicht entbindet uns nicht davon, erst recht die Eliten (auch die Bildungseliten) zu verhöhnen und zu bekämpfen.

*Meinen Sie, dass es so etwas wie nationalen/regionalen Humor gibt? Wenn ja, worin unterscheiden sich der österreichische, deutsche, bulgarische... Humor?*

Es gibt kaum etwas, das so deutlich zu spüren und dabei so schwer zu fassen ist, wie die nationalen kulturellen Eigenheiten von Humor. Aber salopp würde ich sagen: Deutscher Humor ist Glückssache. Zum Beispiel: Thomas Mann, ein Autor von elaborierter Ironie (wenn wir Ironie unter Humor subsumieren können), gilt als einer der bedeutendsten deutschen Romandichter. Ohne seine Ironie wäre Mann unerträglich, da werden Sie mir ja zustimmen. Aber es gibt wohl kaum ein Land, in dem so viele Autoren, die völlig ironieresistent, humorlos und pathetisch sind, immer wieder gefeiert werden. Jetzt gerade Tellkamp – ein Mann ohne Ironie. Das ist schrecklich. Er, und mit ihm das deutsche Deutschland verwechseln Gestimmtheit mit Schicksal. „Gestimmt" ist ein Mensch, der beim Überqueren einer Straße, vorsichtig und sorgsam nach rechts und nach links blickend, jederzeit mit dem Heranrasen einer tiefen Empfindung rechnet. Schicksal hingegen hat Brüche, die bei aller Tragik komisch sind. Ein Bildungsbürger in einem Arbeiter- und Bauernstaat wäre so eine tragikomische Situation. Wenn das Komische fehlt, ist es Lüge. Bulgarischer Humor hingegen ist mir sehr nahe, sehr verwandt. Ich bin gut

mit Dimitré Dinev befreundet. Wir lachen sehr viel auf tiefstem Niveau. Ich sage „tiefstes Niveau", weil Tragik immer tief ist. Oder meine bulgarische Übersetzerin! Unlängst erzählte sie mir: Sie bekam von irgendeiner EU-Institution eine Übersetzerförderung. Das führte dazu, dass sie ihre bulgarische Übersetzerförderung verlor, weil sie ja jetzt die EU-Förderung bekomme, dazu wurde ihr vom Verlag das Honorar gekürzt, weil sie ohnehin von der EU ... und so weiter. Sie hat auch eine Pension vom bulgarischen Übersetzerverband, die ebenfalls gekürzt wurde, weil sie alle anderen Einnahmen angeben muss, und das EU-Stipendium war ein Betrag, der höher war als ihre Pension, ihr aber zur Gänze von der Pension abgezogen wurde, weshalb sie jetzt bei der Pensionskasse Schulden hat. Sie musste aber auch ihre Einkommenssituation gegenüber der EU-Institution offen legen, worauf ihr mitgeteilt wurde, dass sie jetzt so wenig Einnahmen aus ihrer Übersetzungstätigkeit in Bulgarien verdiene, dass sie nicht mehr als hauptberufliche Übersetzerin nach EU-Richtlinie Nummer Soundso gelten könne. Und die EU-Förderung wurde gestrichen, in Bulgarien hat sie bei ihrer Übersetzerpensionskasse Schulden, und im Verlag ist sie niedriger eingestuft. Das ist eine irre Geschichte. Wie würde sie ein Deutscher erzählen? Meine bulgarische Übersetzerin sagte: Mein größtes Verhängnis war der Kommunismus – da wurde ich verfolgt. Mein zweitgrößtes Verhängnis war die EU: da wurde ich gefördert. Dieser Satz markiert irgendwo die Mitte zwischen Gulag und neureicher Ost-Oligarchie. Die Art und Weise, wie uns das eine erspart blieb und das andere unerreichbar ist, ist – ja: – der Witz, die Tragikomik.

*Nun noch zwei persönliche Fragen:*

*Können Sie über Sich selbst lachen?*

Ja. Aber nur herzhaft.

*Haben Sie einen Lieblingswitz oder eine lustige Anekdote, den/die Sie hier erzählen würden?*

Ich kenne kaum Witze. Aber zwei Anekdoten fallen mir jetzt ein, die ich erlebt habe, und die hierher passen, weil sie den Humor zeigen, der in der Identität der Menschen liegt. Zwei „Verwechslungs-Anekdoten":

Die erste: Hans Magnus Enzensberger kam nach Wien wegen einer Buchpräsentation. Wir trafen uns am Nachmittag vor der Veranstaltung, tranken Kaffee und redeten in der Maierei im Volksgarten. Da beugte er sich plötzlich konspirativ nach vorn und flüsterte mir zu: „Du, da sitzt hinter dir – dreh Dich nicht um! – da sitzt am Tisch hinter dir ein Mann, der sieht aus wie euer Kanzler, dieser Sinowatz. Ich dachte immer, so ein Gesicht wie es dieser Sinowatz hat, das ist einmalig, aber da sitzt einer, der schaut ihm verblüffend ähnlich. Dreh dich nicht um, das ist ja peinlich!" Ich drehte mich um, schaute, wandte mich wieder Enzensberger zu und sagte: „Du, das IST unser Kanzler. Das ist Fred Sinowatz!" Enzensberger: „Un-

möglich! Er sieht ihm nur grotesk ähnlich. Aber wenn das der Kanzler wäre – wo sind dann die Sicherheitskräfte, da vorn sitzen zwei alte Weiber und essen Törtchen mit Sahne, und da drüben sitzt ein Student, der liest, was liest er denn – ein Suhrkamp-Taschenbuch! Du wirst doch nicht sagen wollen, dass das die Security von eurem Kanzler ist!" Ich: „Der hat keine Security!", drehte mich noch einmal um, schaute, sagte: „Aber kein Zweifel, das ist unser Kanzler!" Enzensberger: „Unsinn!" - - Wir schauten, und weil wir so schauten, merkte der Mann auf, sah her, erhob sich und kam zu unserem Tisch. Höflich, fast schüchtern sagte er: „Entschuldigen Sie, dass ich so zu ihnen hergestarrt habe, und Sie jetzt anspreche – aber: Sind Sie nicht der Herr Enzensberger?"

Enzensberger sagte „Gewiss doch", es folgte eine kurze Konversation, und Sinowatz (er war es natürlich) sagte, dass er den „Untergang der Titanic" von Enzensberger gelesen habe, und dies und das, und er fragte, woran er gerade arbeite, Enzensberger antwortete wie ein Musterschüler, schließlich sagte Sinowatz: „Entschuldigen Sie mich jetzt bitte, ich muss zurück zu meiner Arbeit!"

Während ich noch wegen der Formulierung „zurück zu meiner Arbeit" grinste, sagte Hans Magnus Enzensberger zu mir: „Siehst Du! Ich habe Recht gehabt. Es WAR ein Doppelgänger!"

Die zweite: Eines Tages stand ich in der Halle des Flughafens von Stuttgart und sah einen Menschen, der auf verblüffende Weise Martin Walser ähnlich sah. Ich muss sagen, dass mich Verachtung und Ärger erfassten. Denn ich dachte: wenn jemand schon eine so große Ähnlichkeit mit Martin Walser hat, warum muss er dann noch einen Hut aufsetzen, mit dem er definitiv wie Martin Walser aussieht? Das ist doch Schmokerei. Ein Mensch mit ein bisschen Ich-Stärke tut doch nicht absichtlich etwas, das dazu führt, dass er mit einem anderen, einem berühmten Mann verwechselt wird. So ein Idiot! Seine Augenbrauen! Als wäre er beim Friseur gewesen und hätte gesagt: Bitte zwirbeln Sie meine Augenbrauen auf Walser-Art! Wenn ich dieser Mann wäre, ich würde sie mir stutzen lassen.

Da sah der Mann zu mir her, merkte auf, schaute, kam zu mir, und als er näher kam und schließlich vor mir stand, dachte ich: Verdammt, das ist er doch, das ist Martin Walser! Und er sagte: „Entschuldigen Sie, wenn ich Sie so ungehörig angestarrt habe, aber ich war so verblüfft! Darf ich das erklären? Sie haben so eine unglaubliche Ähnlichkeit mit einem österreichischen Schriftsteller – Sie werden ihn nicht kennen! – er heißt Robert Menasse."

Und jetzt stelle ich die Fragen: Wer hatte Humor? Enzensberger oder Walser? Sehen Sie den Unterschied zwischen einer „witzigen Situation" und jener menschlichen Gestimmtheit (nennen wir sie „Humor"), die nicht nur ein Lächeln produziert, sonder auch Einsicht vermittelt in das Funktionieren sozialer Systeme? Wer von den beiden, Enzensberger oder Walser, ist Ihnen „menschlich näher" und warum? Wenn Sie in eine der Rollen in einer der beiden Situationen schlüpfen könnten – wer möchten Sie sein? Enzensberger, Walser oder „ich"? Und warum?

Finden Sie, dass der Irrtum „lustig" ist, oder der Umgang mit dem „Irrtum"? Wissen Sie, was der Unterschied ist zu tragischem Humor?

Mein Großvater ging, als Juden bereits den Stern tragen mussten, ohne Stern auf den Fußballplatz, weil er seine geliebte „Vienna" sehen wollte. Er wird von einem Bekannten auf der Tribüne naturgemäß erkannt, und gefragt: „Herr Menasse, was sehe ich? Sie kommen ohne Stern – auf den Fußballplatz?" Und Opa: „Wie kann ich der Herr Menasse sein, wenn ich komm ohne Stern auf den Fußballplatz?"
Als er heimkam, sagte Oma: „Richard! Wie kannst Du ohne Stern gehen auf den Fußballplatz?" Und Opa: „Weil ich nicht gehen kann mit Stern auf den Fußballplatz!"

Man möchte weinen. Aber weil man dabei auch schmunzelt, ist es Humor.
Haben Sie den Unterschied verstanden?

# Humor und Witz als Übersetzungsproblem

*Ana Dimova (Schumen)*

„Humor" und „Witz" werden im Deutschen zuweilen gleichbedeutend verwendet: „Man hat Humor." – „Man hat Witz." Oder, wenn man dies nicht hat, ist man „humorlos" bzw. „witzlos". Ganz identisch sind die beiden Begriffe jedoch nicht. Unterschiede fallen vor allem dann ins Auge, wenn man ihre Entwicklungsgeschichte hinterfragt.

Bekanntlich bedeutete in der Antike das Wort „(h)ūmor" Flüssigkeit, Feuchtigkeit, Körpersaft. Nach der mittelalterlichen Temperamentlehre, die auf Galen und eigentlich auf Hippokrates zurückgeht, waren die Stimmungen des Menschen abhängig von der jeweiligen Mischung der vier wesentlichen Körpersäfte Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle (vgl. Kluge). Waren diese gut aufeinander abgestimmt, so erfreute man sich guter Gesundheit, hatte man „guten Humor"; die schlechte Kombination hingegen führte zu Krankheiten, d.h. zu „schlechtem Humor". Die menschlichen Temperamente galten als Ausdruck dieser vier Humor-Arten: sanguinisch – des Blutes, phlegmatisch – des Schleimes, cholerisch – der gelben Galle, melancholisch – der schwarzen Galle. Für die antike Medizin stellte Humor also die Grundlage des Lebens, der Gesundheit, der Krankheit und des Temperaments dar. In der Fachsprache der Medizin wird Humor (und humoral) auch heute im Sinne von Körpersaft verwendet. In der Spät-Renaissance überschritt der Humor dann die Grenze der Medizin und fand Eingang in die Kunst. Der englische Dramatiker Ben Jonson schrieb im 16. Jahrhundert die Sittenkomödien „Every Man in His Humour" und „Every Man out of His Humour", in welchen er den Humor in ein künstlerisches Prinzip verwandelte,

indem das Schicksal des Menschen, seine Leidenschaften und Launen als Ausdruck der vier Humorarten dargestellt wurden (vgl. Pasi: 181).
Etwas später, im Jahre 1709, ist der Begriff Humor in seiner heutigen Bedeutung auch in England in der Schrift Lord Shaftesburys „Sensus communis: An essay on the freedom of wit and humour“ bezeugt (vgl. Bremmer/Roodenburg: 9). Voltaire postulierte für den Begriff einen französischen Ursprung und nahm an, dass der englische Begriff „humour“ im neuen Sinne vom französischen „humeur“ abgeleitet sei, wie er von Corneille in seinen ersten Komödien verwendet wurde. Tatsächlich leitete sich das englische Wort „humour“ ursprünglich aus dem Französischen ab und bezeichnete einen der vier Körpersäfte. Dass sich die zeitgenössische englische Bedeutung auch aus Frankreich herleitete, wie Jan Bremmer und Herman Roodenburg in der Einleitung ihrer „Kulturgeschichte des Humors“ dargelegt haben, ist jedoch wenig wahrscheinlich. Noch im Jahr 1862 sprach Victor Hugo in seinem Roman „Les misérables“ über jene englische Sache, die man Humor nennt (vgl. Bremmer/Roodenburg: 10f.).
Auch in Deutschland war das Wort „Humor“ ein englischer Import, wie Lessing ausdrücklich festhält. Zunächst übersetzte er „humour“ als „Laune“ im älteren Sinne dieses Wortes – „Mondphase, wechselnder Mond – wechselnde Stimmung“ – verbesserte sich dann aber später (vgl. Schmidt-Hidding: 182), indem er schrieb „von dem, was die Engländer humor nennen“.
Es wäre sicher nicht uninteressant, den verschlungenen Wegen des Humorbegriffs nachzugehen, die aus dem Altertum zu uns gekommen oder in späteren Zeiten in verschiedenen Sprach- und Kulturgemeinschaften geprägt worden sind. Hier nur eine Kostprobe als Beispiel:
Im „Duden – Deutsches Universalwörterbuch“ (2003) findet man folgende Definition des Humors: „Gabe eines Menschen, der Unzulänglichkeit der Welt und der Menschen, den Schwierigkeiten und Missgeschicken des Alltags mit heiterer Gelassenheit zu begegnen“.
Im „Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache“ (1978) wird „Humor“ wiederum definiert als „gelassene Heiterkeit, die den Menschen befähigt, in schweren Situationen eigene und fremde Schwächen zu belächeln und den Mut zu bewahren“.
Das französische Standardwörterbuch „Le Petit Robert“ (1981) definiert Humor als „forme d'esprit qui consiste à présenter ou à déformer la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites“[1].
Das englische „Oxford Encyclopedic English Dictionary“ (1991) definiert „humour“ als „1a) the condition of being amusing or comic (less intellectual and more sympathetic than wit), 1b) the expression of humour in literature, speech, etc., 2) (in the full sense of humour) the ability to perceive or express humour or take a joke, 3) a mood or state of mind (bad humour)“.

[1] „Form des Geistes/Witzes, durch welche die Realität in ihren angenehmen/amüsanten und lustigen/komischen Aspekten dargestellt oder entstellt wird“. Alle Übersetzungen sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, von mir, A.D.

Der „Словарь русского языка“ („Wörterbuch der russischen Sprache“ [1984]) definiert „Humor“ als „беззлобливо-насмешливое отношение к кому- или чему-нибудь“[2] und als „умение представить собития, недостатки, слабости в комическом виде“[3], und das bulgarische dreibändige Bedeutungswörterbuch „Речник“ (1955) formuliert Humor als „виждане веселата, смешната страна на нещата“[4].

Diesen Einträgen ist gemeinsam, dass Humor als eine Gabe bzw. Fähigkeit des Menschen gesehen wird, die Welt auf die leichte Schulter zu nehmen, was sich im Deutschen als „heitere Gelassenheit“ oder „gelassene Heiterkeit“ verbalisiert, im Englischen als „being amusing or comic“, im Bulgarischen als die „amüsante und komische Seite des Lebens“, im Russischen wiederum als „die komische Darstellung des Lebens“; das Französische weicht etwas von dieser allgemeinen Einheitlichkeit ab: Es heißt dort eben nicht „Fähigkeit des Menschen“, sondern „forme d'esprit“, und zwar als Darstellung und Entstellung der Realität in „les aspects plaisants et insolites“, was sich zur Not übersetzen ließe als „die angenehmen und lustigen – vielleicht auch „komischen“ – Aspekte“. Das Wort „comique“ jedoch wird nicht verwendet.

Die kulturwissenschaftliche Seite definiert „Humor“ ganz allgemein als „jede durch eine Handlung, durch Sprechen, durch Schreiben, durch Bilder oder durch Musik übertragene Botschaft, die darauf abzielt, ein Lächeln oder ein Lachen hervorzurufen“ (Bremmer/Roodenburg: 9).

Wie sieht es nun mit dem Witz aus?

Das Wort „Witz“, im Althochdeutschen „wizzi“, im Mittelhochdeutschen „witze“, ist eine Ableitung vom Verb „wissen“, Ausgangsbedeutung ist „Verstand, Wissen, Klugheit, Weisheit“ (vgl. Kluge). „Mit witzen“ bedeutet im Mittelhochdeutschen „verständig“; „ûz den witzen kommen“ – „den Verstand, die Besinnung verlieren“; „âne witze“ ist „ein dummer, törichter Mensch“. In einigen Komposita ist auch heute diese ältere Bedeutung beibehalten: „Aberwitz“ ist „Unverstand, Wahnwitz“; „Mutterwitz“ ist „der natürliche, gesunde Menschenverstand“; „gewitzt sein“ bedeutet „sein Wissen der Erfahrung verdanken“ und „Vorwitz“ beruht auf einem „Mangel an Erfahrung“. Ende des 17. Jahrhunderts verengte sich die Bedeutung unter dem Einfluss des Französischen und meinte nun in etwa dasselbe wie das noch heute geläufige Fremdwort „Esprit“. „Witzig“ bedeutete also so viel wie „geistreich“ und bezeichnete die Fähigkeit zur geschwinden Gedankenverbindung, zur intellektuellen Kombination sowie die geistige Beweglichkeit, die Leichtigkeit des Beziehens und Assoziierens (vgl. Röhrich: 4). Im Englischen wird „wit“ definiert als „1. intelligence; quick understanding, 2a) the unexpected, quick and humorous combining or contrasting of ideas or expressions, 2b) the power of giving intellectual pleasure by this“ (Oxford Encyclopedic English Dictionary).

---

[2] „Harmlos-ironische Einstellung zu jemandem oder zu etwas“.

[3] „Fähigkeit, die Ereignisse, die Unzulänglichkeiten, die Schwächen komisch darzustellen“.

[4] „Fähigkeit, die lustige, komische/lächerliche Seite der Dinge zu sehen“.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde das lateinische Wort „ingenium" („das Angeborene") ins Englische mit „wit" übersetzt, und seitdem galten „wit", „esprit" und „Witz" allmählich im gesamten westlichen Europa als Grundzug des literarischen und künstlerischen Produzierens, so dass Lessing 1751 in seiner Schrift „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes als eine Beilage zu den Berlinischen Staats- und Gelehrten Zeitungen" festhalten konnte, „daß die schönen Wissenschaften und freien Künste das Reich des Witzes ausmachen" (Lessing: 83). Erst mit dem 19. Jahrhundert wurde es üblich, das Wort „Witz" in erster Linie auf die Produkte witziger Veranlagung zu beziehen. Von „vielen Berliner Witze[n]" spricht Goethe 1828 und liefert damit einen frühen Beleg dafür, dass sich nun der heute vorherrschende Gebrauch als Name für ein bestimmtes Genre einzubürgern begann. Nach gegenwärtigem Sprachgebrauch ist ein „Witz" eine kurze, Lachen erregende Erzählung, die in einer Pointe gipfelt (vgl. Röhrich: 5).
Diese Bedeutungsverschiebung ist sehr anschaulich an der Darstellung im neuen „Duden" (2003) abzulesen, wo die ursprüngliche Bedeutung „Klugheit", „Findigkeit" mit der pragmatischen Angabe „veraltend", als 2b gekennzeichnet, an letzter Stelle steht. Als erste Bedeutung steht aber im Wörterbuchartikel „Witz": „[prägnant formulierte] kurze Geschichte, die mit einer unerwarteten Wendung, einem überraschenden Effekt, einer Pointe am Ende zum Lachen reizt"; als Bedeutung 2a steht jedoch noch die Bedeutung „Gabe, sich geistreich, witzig, in Witzen zu äußern". Das ist genau jene Bedeutungsvariante, die als Synonym von „Humor" verwendet wird. Und genau diese Bedeutung meint Otto Best in seiner Monographie „Ein Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit", in der er das verbreitete Stereotyp, dass die Deutschen keinen Humor haben, zu hinterfragen versucht. Als eine Antwort auf „Ein Volk ohne Witz" will die neulich erschienene Monographie des Sozialwissenschaftlers Gert Raeithel „Die Deutschen und ihr Humor" verstanden werden.
„Humor" und „Witz" stehen offensichtlich in einem interessanten Verhältnis zueinander, denn auch der erste Band der Reihe wortvergleichender und wortgeschichtlicher Studien „Europäische Schlüsselwörter", die das Sprachwissenschaftliche Kolloquium in Bonn im Jahre 1963 herauszugeben begann, war mit „Humor und Witz" betitelt (Schmidt-Hidding).
In der ersten Studie dieses Bandes „Wit and Humour" macht Wolfgang Schmidt-Hidding (37f.) einen Querschnitt durch den Wortschatz des Komischen im Englischen und Deutschen. Er unterscheidet vier komische Grundhaltungen „wit – humour – fun – ridicule/mock", im Deutschen entsprechend „Witz – Humor – Spaß – Spott", die er dann je nach Wortart in fünf Gruppen einteilt: als „Anlage/ Begabung, Eigenschaft, Träger der Begabung als Nomina agentis, Ausübung als Verbum und Objektivierungen".
„Wit" verbindet sich nach Schmidt-Hidding für das englische Sprachgefühl mit der kognitiven Tätigkeit (Kräfte des Verstandes), „humour" mit der affektiven Tätigkeit (Kräfte des Gemüts); „fun" beruht auf der Vitalität (Kräfte der Lebenslust), „ridicule" bzw. „mock" funktionieren in der moralischen Sphäre (Kräfte der

moralischen Kritik). Etwas problematisch erscheint die direkte Übertragung dieser Beziehungen auf das Deutsche. Die Aufnahme von „Witz" als eine der Grundhaltungen im Wortfeld des Komischen erscheint fraglich. Die etymologische Verwandtschaft von „Witz" und „wit" ist in diesem Falle etwas irreführend. Vom Standpunkt der Synchronie aus scheint „Witz" im Deutschen nicht sehr geeignet zu sein, die intellektuell-kognitive komische Grundhaltung allein zu repräsentieren, gibt doch die im „Duden" festgehaltene Bedeutungsverschiebung sehr wohl die aktuelle Sprachverwendung wieder. Dies bezeugen auch die Übersetzungsprobleme, die bei Freuds Studie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten" entstehen, in welcher beide Bedeutungen gleichzeitig vorliegen: Eine frühe amerikanische Übersetzung aus dem Jahr 1963 trägt den Titel „Jokes and their relation to the unconscious"; die spätere englische Übersetzung aus dem Jahr 1999 heißt „Wit and its relation to the unconscious". In Bulgarien schwankte man lange bei der Übersetzung dieses Titels; nach Meinung des bulgarischen Philosophen Isak Pasi sollte man sich jedoch für „остроумие" (Scharfsinn) entscheiden; die von Haritina Kostova-Dobreva 1991 vorliegende Übersetzung dieser Studie trägt ebenfalls den Titel „Остроумието и неговото отношение към несъзнаваното". Auch in der russischen Übersetzung aus dem Jahr 1989 hat man sich für diese Lösung entschieden.

Trotz mancher Bedenken bezüglich der Polysemie des deutschen Wortes „Witz" kann man wohl annehmen, dass „Humor" bzw. „humour" und „Witz" bzw. „wit" zwei der komischen Grundhaltungen im Deutschen und Englischen repräsentieren; die eine in der Sphäre des Kognitiv-Intellektuellen, die andere im Bereich des Affektiv-Emotionalen. Diese komischen Grundhaltungen konnten auch für das Bulgarische nachgewiesen werden. Somit könnte man annehmen, dass die von Schmidt-Hidding postulierten Grundhaltungen als Subkategorien der prototypischen Kategorie des Komischen anzusetzen wären. Obwohl in den verschiedenen Sprachen unterschiedlich verbalisiert, bilden diese Subkategorien eine solide Grundlage für Übersetzbarkeit. Wenn aber von Übersetzbarkeit – in einem nicht metaphorischen Sinn – die Rede ist, handelt es sich erwartungsgemäß um Texte.

Seine öffentliche Antrittsvorlesung „Über den Witz" an der Universität Konstanz im Jahre 1968 begann Wolfgang Preisendanz (7) mit folgendem Text: „Eines Tages vermisst Stalin nach einer Sitzung des Politbüros eine Mappe mit Geheimdokumenten. Sofort ruft er Berija an, den Chef der Geheimpolizei, und befiehlt ihm, alle Mitglieder des Politbüros verhaften zu lassen. Am anderen Morgen findet er die Mappe selbst wieder. Unverzüglich ruft er wiederum Berija an und gibt Order, die Verhafteten frei zu lassen. „Zu spät!" erwidert Berija. „Sie haben alle bereits gestanden." Preisendanz wollte im Voraus die Erwartung ausschließen, dass er über den Witz als geistige Veranlagung sprechen würde. Thema seiner Vorlesung sollte der Witz als sprachliches Genre sein, als sprachliche Struktur, als Ausdrucksform, als Text (vgl. Preisendanz: 8). Mit seinem Einleitungsbeispiel hat er aber bereits das Problem der Übersetzbarkeit angeschnitten. Er hat nämlich einen russischen Witz in deutscher Sprache erzählt. Die Frage, ob der erzählte Witz

übersetzbar ist, erübrigt sich. In seiner Vorlesung betonte Preisendanz (18) mehrmals die Sprachlichkeit des Witzes, dass ein witziger Einfall immer schon einen sprachlichen Trick als Korrelat hat. Diese Auffassung vertreten viele prominente Vorgänger von Preisendanz auf dem Forschungsfeld des Witzes, nicht zuletzt Albert Wellek (171), der das Wortspiel als die „Keimzelle des Witzes" bezeichnet hat. In der Nachfolge setzte man den Akzent in der Witzforschung immer wieder auf Wortspiele und sprachliche Tricks. Anfangen müsste man mit Algirdas Julien Greimas (70), der in seiner „Sémantique structurale" einen Witz angeführt hat (unter der Bezeichnung „bon mot"), welcher in der Humor- und Witzforschung immer wieder übernommen, zitiert, übersetzt und als Beispiel für Unübersetzbarkeit angeführt wurde:

(1) C'est une brillante soirée mondaine, très chic, avec des invités triés sur le volet. À un moment, deux convives vont prendre un peu d'air sur la terrasse:
-„Ah!" fait l'un d'un ton satisfait, „belle soirée, hein? Repas magnifique… et puis jolies toilettes, hein?"
-„Ça", dit l'autre, „je n'en sais rien."
-„Comment ça?"
„Non, je n'y suis pas allé!"

Salvatore Attardo (63) hat in seiner „Linguistic Theories of Humour" versucht, den Witz ins Englische zu übersetzen:

(1') At a sophisticated party, two guests are talking outside.
-„Ah", says the first, in a satisfied tone, „nice evening, isn't it? Magnificent meal, and beautiful toilettes (= lavatories/dresses), aren't they?"
-„I wouldn't know", answers the second.
-„What do you mean?"
-„I did not have to go."

Bernhard Marfurt (101) schließlich hat in seiner Monographie „Textsorte Witz" dieses Beispiel auf Deutsch angeführt:

(1'') Wir befinden uns auf einer hocheleganten, glänzenden Abendgesellschaft der vornehmen Welt mit sorgfältig ausgewählten Eingeladenen. Zwei Gäste schöpfen ein wenig Luft auf der Terrasse:
-„Ah", sagt der eine, Befriedigung in der Stimme, „eine vornehme Abendgesellschaft, wie? Vorzügliches Essen ... und dann, entzückende Toiletten, wie?"
-„Darüber", sagt der andere, „kann ich nichts sagen."
-„Wie das?"
-„Nun, ich bin nicht dort gewesen."

Man kann wohl die Wirkung dieses Witzes als Isotopie-Wechsel im Sinne von Greimas („toilettes“ als „Abendkleidung“ und als „Klosett“), als Bisoziation, als Inkongruenz, als Bezugsrahmenwechsel oder einfach im Sinne der klassischen Rhetorik als Amphibolie beschreiben und erklären. Sehr viel kommt dabei für die Erklärung der Übersetzbarkeit nicht heraus. Im Französischen und Deutschen funktioniert das Wortspiel, im Englischen und in den meisten slawischen Sprachen eben nicht.
Solche „Wortspiele“ sind zwar in Witzen verschiedener Sprachen vorhanden, wie weitere Beispiele sehr wohl belegen, als Erscheinungen der so genannten Wortkomik sind sie jedoch als eher unübersetzbar anzusehen. Hier einige Beispiele:

(2) Was ist der Unterschied zwischen den Schweinen in der Bundesrepublik und den Schweinen in der DDR? – In der Bundesrepublik werden die Schweine gegessen,
und in der DDR werden die Schweine G/genossen.

(3) Was ist ein Mann in Salzsäure? – Ein gelöstes Problem.

(3') What is a man in hydrochloric acid? – A solved problem.

(4) Въпрос към радио Ереван: „Кой е най-важният орган на жената?“ Радио Ереван не може да отговори, но се намесва радио София: „Най-важният орган на жената е списание ‚Жената днес'.“

(4') Anfrage an Radio Jerewan: „Welches ist das wichtigste Organ der Frau?“ Radio Jerewan weiß keine Antwort, dafür aber Radio Sofia: „Das wichtigste Organ der Frau ist die Zeitschrift ‚Die Frau von heute'.“

Überlegungen über Wortspiele, Sprachspiele, word plays, puns, jeux de mots, mot d'esprit bilden einen, wenn nicht immer zentralen, so doch sehr wichtigen Aspekt der Witz- und Humorforschung. Die meisten Untersuchungen beschäftigen sich jedoch, wie Salvatore Attardo (112) festhält, mit der Klassifikation von Wortspielen in der naiven Erwartung, dass die wissenschaftliche Klassifizierung der Elemente eines Phänomens automatisch zur Erklärung seiner Spezifik führen. Bekanntlich haben aber Klassifizierungen keine Erklärungskraft. Dies gilt besonders für Wortspielklassifikationen, da einerseits jedes Sprachmittel als Bauelement von Wortspielen auftreten kann, und andererseits durchaus nicht jedes Wortspiel humoristisches Potential hat. Wortspiele mögen eine Herausforderung für die Übersetzung sein, was auch die große Zahl der Untersuchungen zu diesem Thema belegt (vgl. Delabastita; Grassegger; Heibert; Tęcza). Über das humoristische Potential des Wortspiels sagen diese jedoch wenig aus, wie auch nur sehr wenige der guten Witze wirklich Wortspiele enthalten. So weisen weder der von Preisendanz als Einstieg zitierte Witz noch alle anderen von ihm angeführten Beispiele Wortspiele im klassischen Sinne auf. Meine vielleicht gewagte These

lautet: Wortspiele stellen kein zentrales Übersetzungsproblem in Bezug auf Humor und Witz dar.
Was ist aber dann das Übersetzungsproblem beim Witz? Warum werden bestimmte Witze mit Lachsalven belohnt und andere als geschmacklos, mies, fad, flach oder einfach nur als schlecht empfunden? Dass dies in sehr wenigen Fällen an sprachlichen Barrieren liegt, bezeugen die unzähligen Witzsammlungen in verschiedenen Sprachen, die nicht nur einheimische Witze enthalten. Auch im Internet wimmelt es von „internationalen" Witzen, was bedeutet, dass es in den meisten Fällen übersetzte Witze sind. Ob man nun über diese verschriftlichten Witze lacht, ist eine andere Sache, entfaltet dieser als einziges noch lebendiges Genre der Volksdichtung seine volle Wirkungskraft natürlich im spezifischen Interaktionsmuster des Witze Erzählens (vgl. Marfurt: 39f.). Die aufgezeichneten Witze haben zwar viele Leser, doch wie Tiefkühlkost fehlt es ihnen an Schärfe. Erst später, unter günstigen Bedingungen werden sie entsprechend gewürzt und schmackhaft gemacht. Welche Gewürze dann verwendet werden, ist Geschmackssache; sie können von Individuum zu Individuum, aber auch von Kultur zu Kultur variabel sein.
Der Liedermacher Wolf Biermann sang im Jahre 1964, noch in der DDR in seinem Lied „Was verboten ist, das macht uns gerade scharf":

> Witze riss das Volk schon immer
> Ohne Demut und Respekt
> Witze sind wie selbstgebrannter
> Starker süßer Apfelschnaps
> Aber in des Zwanges sauren Apfel
> Mag das Volk nicht beißen
> O Gericht, vergälle nicht
> Uns mit schweren Strafen unsre
> Große Lust am Witzereißen
> Weil:
> Keiner tut gern, was er darf
> – was verboten ist, das macht uns gerade scharf.

Mag sein, dass sich nichts Entgegengesetzteres auffinden lässt als die Dinge, worüber die Menschen lachen – um mit Hegel zu sprechen (vgl. Schäfer: 7); oder, wie Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften" sagte, dass die Menschen durch nichts mehr ihren Charakter bezeichnen als durch das, was sie lächerlich finden (vgl. Schmidt-Hidding: 1). Den Menschen ist offensichtlich gemeinsam, dass sie gerne und wohl am liebsten über Verbotenes lachen.
Humoristische Gattungen, darunter auch Witze, gibt es in jeder Kultur in der einen oder anderen Form. Witze sind nämlich eine beliebte Strategie zur Verletzung oder zumindest zur Umgehung von Tabus. Denn „Tabu ist, wenn man's trotzdem macht" – als Gegenstück zu „Humor ist, wenn man trotzdem lacht".

Im Witz werden alle Arten von Tabus durchbrochen. Das Tabu aus Furcht ist kennzeichnend für die Naturvölker und spielt, obwohl in den meisten Sprachen und Kulturen Relikte davon erhalten geblieben sind, in den modernen Gesellschaften kaum eine Rolle. Wichtiger sind für die heutigen Gesellschaften andere Arten von Tabus: aus Feinfühligkeit, aus Anstand und aus sozialem Takt (vgl. Ullmann: 196f.; Zöllner: 52). Tabus aus Feinfühligkeit spielen in Bezugsfeldern wie Tod, Krankheit und anderen körperlichen und geistigen Unvollkommenheiten eine wichtige Rolle und bilden den Hintergrund für grausame und makabre Witze, für Irren- und Medizinerwitze. Tabus aus Anstand sind durch Scham-, Peinlichkeits- und Anstandsgefühle motiviert und betreffen bestimmte Körperteile, Körperausscheidungen und Körperfunktionen sowie Sexualität; sie bilden das Bezugsfeld der so genannten schmutzigen (skatologischen und sexuellen) Witze.
Tabus aus sozialem Takt werden durch politische, konfessionelle und ethnische Witze verletzt.
Freud hat in der schon erwähnten Studie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten" drei Funktionen des Witzes formuliert, die bis dato nicht widerlegt worden sind:

1. die Befriedigung feindlicher und aggressiver Impulse (in mehr oder weniger verkleideter Form), die aufgrund sozialer Regeln unterdrückt werden müssen;
2. die Befriedigung des Triebs, über verbotene Themen zu sprechen, die aber im Witz angesprochen werden können;
3. die Befriedigung eines unschuldigen Spieltriebs.

Über Tabuverletzung spricht er in dieser Studie noch nicht; sein Interesse für das Tabu ist erst fünfzehn Jahre später geweckt worden. Er hat aber überzeugend dargelegt, dass dem Menschen bestimmte Triebe angeboren sind, die in jeder Gesellschaft in gewisser Weise unterdrückt werden. Das heißt nichts anderes, als dass alle Kulturen auf Triebverzicht aufbauende, Norm setzende Instanzen haben. Ein wichtiger Motor für die Produktion und Rezeption des Komischen ist eben die Umgehung dieser Instanzen, die man heute als Tabubereiche zu bezeichnen pflegt (vgl. Schäfer: 50). Selbstverständlich unterscheiden sich die Tabubereiche in verschiedenen Kulturen. Und je stärker die Tabus, desto besser die Witze. Es ist kein Zufall, dass in totalitären Gesellschaften der politische Witz als „Flüsterwitz" floriert. Hans Jochen Gamm (52) hat in seiner Untersuchung „Der Flüsterwitz im Dritten Reich" folgenden Witz angeführt:

(5) Müller fragte: „Was gibt es für neue Witze?", worauf Schulz antwortete: „Sechs Monate KZ!"

Der Witz existiert in mehreren Varianten, wobei die Variable die Strafe ist: „zwei Jahre Dachau", „ein Jahr Gefängnis" usw. Eine bulgarische Sammlung politischer Witze aus der Zeit des Kommunismus, die 1991 erschienen ist, trägt – ins Deutsche übersetzt – den Titel „Das goldene Gitter"; im Volksmund war dies der

„Preis" für politische Witze. Und eine Sammlung rumänischer Witze, die 1986 auf Englisch erschienen ist, trägt den Titel „First Price – Fifteen Years". Der Titel geht auf einen Witz zurück, der variierend in allen kommunistischen Ländern verbreitet war und letztlich nur eine Abwandlung des bereits erwähnten aus dem Dritten Reich ist:

(6) Ein Preisausschreiben für den besten politischen Witz. Erster Preis: fünfzehn Jahre.

Variante:

(7) Was ist der Unterschied zwischen einem sexuellen und einem politischen Witz? – Mindestens fünf Jahre.

Der Unterschied zwischen einem demokratischen und einem totalitären Politiker ist im folgenden Witz festgehalten:

(8) Ein Treffen zwischen dem bulgarischen Partei- und Staatschef Todor Zhivkov und Charles de Gaulle. Todor Zhivkov, kopfschüttelnd: „Es werden aber sehr viele Witze über Sie erzählt in Frankreich!"
– „Ja, ja, sie sind sehr geistreich, und ich sammle sie alle!"
– „Und ich sammle all diejenigen, die über mich Witze erzählen!"

Der Einleitungswitz von Preisendanz gehört auch in diese Kategorie. Der sozio-kulturelle Kontext, in dem er den Witz anführt, ist jedoch ein völlig anderer. Ob man heutzutage, nicht nur in Deutschland und im westlichen Europa überhaupt, sondern auch in Osteuropa und Russland noch weiß, wer Stalin war, geschweige denn Berija? Wird überhaupt noch ein Tabu gebrochen, wenn man solche historischen Witze erzählt? Vermutlich nicht.
Wenn man für die Übersetzung von Witzen als Äquivalenzmaßstab die Erzählbarkeit von Seiten des Sprechers und die Lachreaktion von Seiten des Hörers ansetzt, würde sich, indem das Auswahlkriterium eben die kulturinhärenten Tabuzonen sind, das Übersetzungsproblem in ein Auswahlproblem verwandeln. Und eine wichtige Bedingung für die Übersetzbarkeit als Erzählbarkeit ist, ob man im eigenen oder in einem fremden Kulturkontext die Witze erzählt. Ich werde nie die Reaktion einer polnischen Kollegin vergessen, als ich einen Einsatz-Witz zitierte, den ich gerade gelesen hatte:

(9) Alle Menschen haben einen Vogel, nur die Bischöfe glauben, es sei der Heilige Geist.

Da sagte die polnische Kollegin: „Der Heilige Geist ist schon etwas Gutes." Ich weiß inzwischen, dass antiklerikale Witze für die Polen das größte Sakrileg und die katholische Kirche das stärkste Tabu sind. Auch jüdische Witze, die überall auf der Welt geschätzt und auch übersetzt und herausgegeben werden, können sich in antisemitische Witze verwandeln.

Die so genannten schmutzigen Witze, dirty jokes, sind in jeder Kultur vorhanden, da durch sie allgemein verbreitete Tabus verletzt werden. Die Schwerpunktsetzung differiert aber von Kultur zu Kultur. In mediterranen Kulturen dominieren sexuelle Witze, während in den nord-westlichen Ländern Europas vorrangig skatologische Witze zu finden sind. Auch Schimpfwörter entstammen in süd-östlichen Kulturen dem Bereich des Sexuellen, während sie im Nordwesten vorrangig dem Wortfeld des Anal-Fäkalen entnommen werden. Das heißt in Bezug auf die Übersetzbarkeit von Witzen, dass die süd-östlichen sexuellen Witze im nord-westlichen Kulturkontext nicht akzeptabel sind. Wie ich aus Erfahrung weiß, sind sie es tatsächlich nicht. In süd-östlichen Kulturen, besonders in totalitären Gesellschaften, paart sich der sexuelle Witz gern mit dem politischen Witz. Zwei starke Tabus werden gleichzeitig verletzt, weshalb Witze dieses Typs in den ehemals kommunistischen Ländern die besten waren. Ich werde nur ein bulgarisches Beispiel aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in deutscher Übersetzung anführen:

(10) Versammlung in einer LPG. Man soll einen Namen für die Genossenschaft beschließen. Verschiedene Vorschläge werden gemacht: „Revolution", „Einheit", „Lenin" und ähnliche. Da meldet sich immer wieder ein älterer Bauer und sagt: „Lope de Vega!" Der Vorsitzende beachtet ihn nicht. Der Bauer besteht aber auf seinem Vorschlag und ruft immer wieder dazwischen: „Lope de Vega". Der Vorsitzende hält es nicht länger aus und fragt ihn: „Gut, Lope de Vega, aber was bedeutet das eigentlich?" Der Bauer antwortet: „Ich weiß auch nicht, was es bedeutet, aber es klingt wie Leck mich am Arsch!"

Natürlich entstammt das Schimpfwort auf Bulgarisch dem Wortfeld des Sexuellen. Neben der Übertragung des Schimpfwortes aus dem Bereich des Sexuellen in den Bereich des Anal-Fäkalen habe ich auch andere adaptierende Techniken angewendet. Die Figur des witzigen Bauern heißt in bulgarischen Witzen „Wute". Allein die Erwähnung des Namens „Wute" genügt, um zu wissen, dass ein Witz erwartet wird. Ich habe diesen Namen hier ausgespart. Den Begriff LPG habe ich beibehalten, aber man könnte sicher in jeder Kultur eine Institution oder Organisation finden, in welcher diese Situation denkbar wäre. Dies ist auch der Weg, den die so genannten wandernden Motive und Themen gehen, die an verschiedene soziokulturelle Bedingungen angepasst werden. Eine Freundin aus Deutschland mailte mir neulich einen Witz, den sie ebenfalls per E-Mail aus den USA bekommen hatte:

(11) George Bush, seine Frau Laura und Dick Cheney sitzen im Flugzeug. Bush sagt: „Wenn ich jetzt eine Tausenddollarnote aus dem Fenster werfen würde, könnte ich einen Menschen sehr glücklich machen."
Laura antwortet: „Wenn ich jetzt zehn Tausenddollarnoten aus dem Fenster werfen würde, könnte ich zehn Menschen glücklich machen."

> Dick Cheney will sich nicht lumpen lassen und sagt: „Mit hundert Tausenddollarnoten könnte ich hundert Menschen glücklich machen.“
> Da flüstert der Pilot dem Kopilot zu: „Und wenn ich jetzt die drei rauswerfen würde, könnte ich Millionen von Menschen glücklich machen.“

In der von Jan Bremmer und Herman Roodenburg herausgegebenen „Kulturgeschichte des Humors“ führt Henk Driessen eine Variante dieses Witzes über den König Hassan in Marokko an, den sich die Rif-Bewohner in Marokko in der Lokalsprache erzählten; sein Begleiter erzählte ihn für Henk Driessen auf Spanisch, er notierte sich den Witz auf Niederländisch, in seiner Studie steht er auf Deutsch (s. Driessen: 168). Es ist kein sprachliches Problem, den Witz in einer anderen Sprache zu erzählen. Den Witz über Bush hatte meine Freundin auf Englisch gehört, ihn mir dann jedoch auf Deutsch weitergegeben und ich habe ihn oftmals auf Bulgarisch erzählt. Diesen Witz kannte ich schon vorher als Variante über verschiedene Politiker aus dem Ostblock. Das Motiv der unbeliebten Politiker, die aus dem Fenster geworfen werden, damit das Volk glücklich wird, ist also ein echtes Wandermotiv. Der Volksmund kümmert sich wenig um Prinzipien der Übersetzbarkeit: Witze übersetzen sich selbst, indem die Motive übernommen und den einheimischen Bedingungen angepasst werden: Jedes Volk schmeißt seine eigenen Politiker aus dem Fenster. Obwohl der Bush-Witz heute vielerorts auf der Welt gut ankommen würde.

## Literatur


Attardo, Salvatore (1994): Linguistic Theories of Humour. Berlin et al.

Best, Otto F. (1993): Ein Volk ohne Witz. Über ein deutsches Defizit. Frankfurt a.M.

Biermann, Wolf (1999): Lieder vom preussischen Ikarus. Altona. (CD).

Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Hg.) (1999): Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute. Darmstadt.

Delabastita, Dirk (1997) (Hg.): Traductio. Essays on Punning and Translation. Manchester.

Driessen, Henk (1999): Lachen und Feldforschung aus dem Blickwinkel der Ethnologie. In: Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Hg.): Kulturgeschichte des Humors. Darmstadt, 167-185.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch (2003). Hg. von Dudenredaktion. 5. Aufl. Mannheim et al. (CD-ROM).

Freud, Sigmund (1958): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt a.M.

Freud, Sigmund (1963): Jokes and their relation to the unconscious. New York.

Freud, Sigmund (1999): Wit and its relation to the unconscious. London.

Фрейд, Зигмунд (= Freud, Sigmund [1989]): Остроумие и его отношнение к безссознательному. В: Белкин, Арон Исаакович (сост.): Фрейд, Зигмунд: Избранное. Москва.

Фройд, Зигмунд (= Freud, Sigmund [1991]): Остроумието и неговото отношение към насъзнаваното. В: Паси, Исак (ред.): Фройд, Зигмунд: Естетика, изкуство литература. София, 51-254.

Gamm, Hans-Jochen (1993): Der Flüsterwitz im Dritten Reich. Mündliche Dokumente zur Lage der Deutschen während des Nationalsozialismus. München/Zürich.

Grassegger, Hans (1985): Sprachspiel und Übersetzung. Eine Studie anhand der Comics-Serie Asterix. Tübingen.

Greimas, Algirdas Julien (1966): Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris.

Hawkins, Joyce M./Allen, Robert (Hg.) (1991): The Oxford Encyclopedic English Dictionary. Oxford.

Heibert, Frank (1993): Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung. Am Beispiel von sieben Übersetzungen des „Ulysses“ von James Joyce. Tübingen.

Klappenbach, Ruth/Steinitz, Wolfgang (Hg.) (1978): Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. 6 Bde. Berlin.

Kluge, Friedrich (1999): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 23. Aufl. Berlin/New York.

Lessing, Gotthold Ephraim (1972): Werke. Dritter Band. Frühe kritische Schriften. Hg. von Herbert G. Göpfert. München.

Marfurt, Bernhard (1977): Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsortenbestimmung. Tübingen.

Паси, Исак (2001): Смешното. София.

Речник на съвременния български книжовен език (1955). Т. 1-3. Ред.: БАН. София.

Словарь русского языка (1984). Т. 1-4. Ред.: АН СССР. Москва.

Preisendanz, Wolfgang (1970): Über den Witz. Konstanz.

Raeithel, Gert (2005): Die Deutschen und ihr Humor. Von Till Eulenspiegel bis Harald Schmidt. München.

Robert, Paul (Hg.) (1981): Le Petit Robert: Dictionaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris.

Röhrich, Lutz (1977): Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen. Stuttgart.

Schäfer, Susanne (1996): Komik in Kultur und Kontext. München.

Schmidt-Hidding, Wolfgang (Hg.) (1963): Humor und Witz. München.

Tęcza, Zygmunt (1997): Das Wortspiel in der Übersetzung. Stanisław Lems Spiele mit dem Wort als Gegenstand des interlingualen Transfers. Tübingen.

Ullmann, Stephen (1962): Semantics. An Introduction to the Science of Meaning. Oxford.

Wellek, Albert (1949): Zur Theorie und Phänomenologie des Witzes. In: Studium Generale. H. 2, 171-182.

Zöllner, Nicole (1997): Der Euphemismus im alltäglichen und im politischen Sprachgebrauch des Englischen. Frankfurt a.M. et al.

# Verneigung vor dem Säbel. Gibt es einen bulgarischen Humor?[1]

*Thomas Frahm (Sofia/Duisburg)*

*Ach! in des Geistes schwerelosen Reichen*
*beginnen sich die Dinge fürchterlich zu gleichen.*

Das frühe Gedicht „Kasino“, in dem Gottfried Benn ausstellt, was der deutsche Offizier im Ersten Weltkrieg unter Humor verstand, endet mit der Verszeile: „Lachen einigt alles.“ Davor breitet der Text die ganze Palette deutscher Lustigkeiten von A wie „Anspielung“ bis Z wie „Zote“ aus: Verarschung, Schweinkram, Schadenfreude; Wortspiel, Zynismus, Prahlerei. Der deutsche Humor steht stramm und hebt das Glas: „Na Prost, Herr Doktor!“

Ich habe die Ironie bewusst nicht in meiner Aufzählung bedacht, weil die dem Autor des Gedichtes selbst vorbehalten bleibt und ganz gewiss nicht zu den hervorstechenden Merkmalen seines uniformierten Personals zählt, dessen Vergnügen eben gerade darin besteht, sich die Reflexionsfähigkeit stiefelweise unter den Tisch zu saufen. Man möchte – sicherlich im Sinne Benns – dem abschließenden Vers das distanzierende Fragezeichen verpassen, das die Ironie neben ihrer Doppelbödigkeit auszeichnet. Und diese Ironie stellt die Frage danach, ob das wirklich Humor ist, was die Herren Offiziere da absondern.

Wenn es Humor wäre, würde es dann nicht tatsächlich einigen? Lacht der Mensch beim Humor nicht gerade über sich selbst und schafft – im Eingeständnis seiner

[1] Der Aufsatz wurde mit geringfügigen Abweichungen erstmals veröffentlicht in: MERKUR. H. 671 (2005), 273-278.

Schwächen – jene Gemeinsamkeit, die Nachsicht mit den Schwächen anderer erzeugt?
Was den Humor so komisch macht, ist ja eben der Kurzschluss, den er auslöst: Humor ist die möglichst unvoreingenommene Reflexion auf das Eigene (das wir zu kennen glauben) durch vergleichende Hinzuziehung des Fremden (das wir nach unserer Kenntnis interpretieren), bis es Peng! macht, die Sicherung 'rausspringt und wir nach einem kurzen Erkenntnisblitz alle Mann im Dunkeln der *conditio humana* sitzen und nach sehr unaufgeklärten Streichhölzern und technologisch sehr zurückgebliebenen Kerzen tappen, die einfach nicht heller sein wollen als der Docht erlaubt. Auf diese Weise zeigt sich das äußere Dunkel nach dem pointeninduzierten Kurzschluss als Projektion des inneren Dunkels: die Grenzen von Aufklärung, Identitätsbildung und Selbsterkenntnis werden „sichtbar" durch Unsichtbarkeit.
Humor lebt anscheinend genau davon: *Nicht-Identitäten* freizulegen, wie sie im Schwitzbad des nationalen Pathos' gern zusammengenebelt werden. Im Humor ist der Mensch aber nie nur eines, sondern immer auch etwas, das er nicht sein möchte und daher verdrängt, so dass es nur ein Dritter, ein Betrachter, ein Leser wahrnehmen kann. Der Täter ist Opfer fremder oder eigener Mystifikationen: Don Quijote, Tristram Shandy, der brave Soldat Schwejk und viele andere lassen grüßen... Der Täter ist das Opfer einer Macht – sei es nun eine Idee, eine Ideologie oder einfach nur eine despotische Macht –, die ihm seine Seele raubt und ihn mit einer gesellschaftlich bevorzugten Stellung dafür entschädigt. Darum braucht es eben auch Pathos: dieses ersetzt die Fülle, die ein selbstbestimmtes Handeln von sich aus begleitet.
In den letzten Jahren ist ja zum Beispiel bekannt geworden, mit welchen unglaublichen Summen Hitler sich den Führungsstab der Reichswehr regelrecht gekauft hat. Der Mythos flammender Gefolgschaft ist dahin. Was sich dahinter zeigte, war kein Geheimnis, sondern der ganz banale Karrierismus von Männern, die sich wohl auch von jedem anderen totalitären Regime hätten kaufen lassen. Dass es im Sinne einer wirksamen Propaganda nicht wünschenswert sein kann, diese wenig begeisternde Tatsache durch Humor zu enthüllen, ist klar. Man stelle sich nur einmal vor, jemand hätte im Dritten Reich jenen bulgarischen Sarkasmus geäußert, der sich in der Entzauberung vom sozialistischen Pathos der Živkov-Ära nach 1989 in die schlichten Worte kleidete: „Was mit Geld nicht geht, das geht mit viel Geld." So etwas ist schlicht Wehrkraft zersetzend und lädt dazu ein, den Feind nicht zu erobern, sondern ihn sich einfach zu kaufen und anschließend mit ihm ein Bier trinken zu gehen...
Wenn es aber so ist, dass Humor Grenzen einreißt, Pathos lächerlich macht und Nicht-Identitäten des Einzelnen mit einer höheren Macht freilegt, dann kann die Antwort auf die Titelfrage: „Gibt es einen *bulgarischen* Humor?" nur eine *weitere* Frage sein: „*Gibt* es überhaupt so etwas wie *nationalen* Humor?" Oder platt gefragt: Ist der trockene Spruch von dem Geld und dem vielen Geld überhaupt auf bulgarischem Mist gewachsen oder ist das einfach nur einer jener flugstarken Sätze, die

mit unbekannter Herkunft in kürzester Zeit den Erdball umrunden und überall dort landen, wo Leute sich gern kaufen lassen?
Die Frage ist insofern virulent, als Europa sich derzeit auf dem Weg befindet, seine angestammten nationalen Identitäten zu *revidieren* und sich zu fragen, was davon gewahrt und was davon preisgegeben oder besser: geöffnet werden sollte in eine postnationale, eine europäische Identität. Und das rührt nicht nur deshalb an die Frage nach dem Humor, weil *Lachen alles einigt – warum nicht auch Europa?*, sondern weil, wie die bulgarische Germanistin und Dozentin für Übersetzungswissenschaften an den Universitäten Schumen und Veliko Tărnovo, Ana Dimova, in einem guten Überblick zeigt, Humor durch seine enge Bindung an die Ausgangssprache und seine schwierige Übersetzbarkeit die Frage nach der Möglichkeit *interkultureller Kommunikation* überhaupt stellt. Vor allem von Deutschland aus, das seine nationale Identität spätestens seit dem Einsetzen der Breitenwirkung von Herders Übernahme des Begriffs vom „Geist der Völker" in erheblichem Umfang aus der Sprache abgeleitet hat,[2] ist die Frage der „nationalen" Qualifizierbarkeit von Humor nicht ohne Bedeutung, ganz zu schweigen von der Frage, ob wir Deutsche nicht gerade deshalb – *wegen* der nationalistischen Fetischisierung unserer Sprache – so oft bescheinigt bekommen, wir hätten keinen Humor. Wenn das, was Benn in seinem „Kasino"-Gedicht vorführt, *deutscher Humor* sein soll (und davon künden viele Stammtische), dann möchte man gern still und humorlos mit Dimova (40) sagen: „Was aber innerhalb einer Kultur als selbstverständlich und eindeutig komisch erscheinen mag, ist es auf interkultureller Ebene nicht mehr."
Doch wenn man – wie der Verfasser – sich aus Deutschland in eine weiß Gott fremde Kultur wie die bulgarische geflüchtet hat, ist es zwar sehr verlockend, aber eben auch wohlfeil, nun einfach den Umkehrschluss zu machen und eher ressentimentgeladen als humorvoll das Atlantis eines bulgarischen Humors aus den Tiefen trüber und salzhaltiger Seelengewässer zu hieven. Ein Pauschalurteil wie: „Bulgaren *haben* Humor!" ist genauso unsinnig wie das Pauschalurteil „Deutsche haben *keinen* Humor"; sie gehören zu jener Klasse von Aussagen, von denen der Philosoph Wittgenstein meinte, es sei besser, darüber zu schweigen: si tacuisses...
Humor ist, um es mit den Mitteln des Humors zu sagen, kein Prädikat des Menschen; eher schon ist der Mensch ein Prädikat des Humors, und zwar nicht immer das Prädikat „besonders wertvoll"! „Hasch mich, ich bin der Frühling!", sagt der Frühling, und der Mensch fängt an zu haschen und gibt sich dem Gelächter der Maiglöckchen und Mandelblüten preis!
Das liegt daran, dass Humor ein Kulturphänomen ist und der Satz, der Humor habe uns, eine Implikation des Satzes ist: die Kultur hat uns! Aber auch das gilt –

[2] S. hierzu den Essay „Sprachfetisch" von Lothar Baier in seinem Band „Ostwestpassagen", in dem er auf S. 119f. schreibt: „Nicht nur in Deutschland, aber dort mit besonders katastrophalen Folgen, hat sich die Idee der inneren Korrespondenz zwischen Sprache, Kultur und nationaler Eigenart eingewurzelt. Ihre wichtigste Stütze findet sie im Alltagsbewusstsein, das im Zweifelsfall nicht differenziert und blind dem Prinzip der Identität des Nichtidentischen folgt, doch alle mir bekannten Anstrengungen, aus Sprachen Aufschlüsse über den Wesenscharakter einer Nation zu gewinnen, enden damit, daß sie aus einer Sprache genau das herauslesen, was sie zuvor in sie hineingelesen haben."

wie alles Lebendige – nicht total, perpetuiert sich doch Kultur nur dadurch, dass jeder ihrer Angehörigen sie in Teilen wieder*holt* und *wieder*holt.
Humor lässt sich nicht als sprachliches Phänomen isolieren mit dem Hinweis, er sei mit einem Signifikat namens „nationaler Kulturraum" identisch – umso weniger, als viele Witze und Anekdoten mühelos Sprach- und Landesgrenzen überwinden und von den Rezipienten nach einer Weile behandelt werden wie ihr eigenes kulturelles Besitztum. Wie heißen denn die beliebtesten Märchen der Bulgaren? Aschenputtel, Dornröschen und Rotkäppchen! Sehr national, sehr autochthon, nicht wahr? Nein, man muss dieses Signifikat eines so konstruierten Gebildes wie dem „nationalen Kulturraum" und der Bemühungen, es mit der darin gesprochenen Sprache zur Deckung zu bringen, als ein riesiges Feld chaotischer Kontextualitäten sehen, zu denen der Humor sich partiell ins Verhältnis setzt. Humor ist – von oben betrachtet – Antichrist und Antihegel in einer Unperson: Aufweis der Lächerlichkeit von Theorie gegenüber der Praxis, indem er zeigt, dass Synthesen und Abstraktionen einer Art „Peter-Prinzip" folgen: Jede empirische Tatsache wird durch Theoretisierung bis zur Stufe ihrer Unfähigkeit befördert. Und diese Unfähigkeit ist eben das, was Humor sichtbar macht, ganz egal, ob in Anekdoten, Aphorismen, Witzen oder größeren epischen Passagen. So ist auch zu erklären, warum Humor immer von unten kommt und nie von oben: oben ist das Wissen, seine Macht und die Zitadelle der Zyniker; unten ist der Humor, seine Ohnmacht und die Tonne der Kyniker.
Wenn ich also sage: „Die Kultur hat uns!", so gilt das nur insoweit, als ich dabei mitdenke, dass es Kultur nur deshalb gibt, weil jeder von uns sich auf eigene und unwiederholbare Weise permanent zu ihr ins Verhältnis setzt. Und dies tut er offenbar durch das kulturübermittelnde Organ der Sprache im weitesten Sinne.[3] Erst durch diese individuelle Wiederholung einer Kultur werden – wenn man Reinhart Koselleck (2000) glauben darf – ihre Strukturen verstetigt und erhalten Dauer. Damit der Einzelne diesen Beitrag aber leisten kann, braucht er Spiel- und Erprobungsräume für Differenzerfahrungen, in denen er gewissermaßen trotzig aus dem kulturellen Erfahrungsraum heraustritt und dabei eine doppelte Vorstellung gewinnt: von sich selbst – und von der Kultur, in der er lebt.
In alten Kulturen war dieses abweichende Verhalten ritualisiert als Initiationszeit. Heute jedoch, in den aufgeklärten Rechtsstaaten Europas, fällt es schwer, zu denken, dass der Gesellschaftsvertrag just durch spontane Verletzungen stabilisiert werden könnte. Und so wird jede trotzig markierte Abweichung denunziert und als

[3] „Die Subjekte sind in ihrer Existenz (nicht Essenz) an die Sprache, an die autonome Dimension des Symbolischen konstitutiv gebunden. Das unbewußte Begehren der Subjekte ist primär an die Bewegung der Signifikanten (Metapher und Metonymie), nicht an die imaginären Inhalte gebunden. Andererseits ist die Nichtidentität von Sprache und Gesellschaft wichtig. Denn nur aufgrund dieser Nichtidentität können die Subjekte einen relativ ‚freien' Raum erhalten. Je traditioneller eine Gesellschaft ist, desto imaginär verschleierter wird dieser Raum, aber weil er potentiell immer schon da ist, kann er in der historischen Entwicklung realisiert werden (als Individuierungsprozeß)" (Lipowatz: 103).

Gegenkultur diffamiert. Hans-Peter Müller (885) drückt dies in einem Aufsatz so aus:

> Der Mensch ist ein Unterschieds-, Vergleichs- und Zugehörigkeitswesen. Stets findet er zu sich selbst über die Abgrenzung von anderen, gewinnt also Orientierung über Identität durch Differenz; meist setzt er sich dazu in Beziehung zu anderen, assoziiert sich vor allem mit ‚seinesgleichen' durch Über- und Unterordnung gegenüber dem Rest der Gesellschaft; am Ende findet er über Differenz und Vergleich zu sich selbst, gewinnt also so etwas wie „the sense of one's place".

Eine Kultur, die lange leben will, tut also gut daran, ihre Mitglieder die Erfahrungen machen zu lassen, die sie zu ihrer Perpetuierung braucht. Die Schwierigkeiten einer Kultur mit sich selbst, ihre Erstarrung im Überbau von Wissen und Macht lassen sich entsprechend ablesen an den Schwierigkeiten, die sie mit dem Humor hat. Und sie hat Schwierigkeiten mit dem Humor genau deshalb, weil er die Anerkennung gesellschaftlicher Macht für den Moment eines Gelächters suspendiert und der Einzelne sich auf dem Bächlein seiner Lachtränen in die Freiheit des Andersseinkönnens ausfließen lässt. Humor enthält Kritik, die umso subversiver ist, als sie nicht innerhalb der Herrschaftsdiskurse zirkuliert, sondern ungehindert durchs Stimmvieh weitergereicht wird und kaum zu kontrollieren ist. Thanos Lipowatz (117f.) findet dafür in einem Aufsatz zur interkulturellen Pädagogik folgende gelehrte Worte: „(...) das Lustprinzip, der Witz und der Humor nisten sich in den Lücken der Sinnerzeugung ein. Dadurch können sie etablierte Herrschaftsverhältnisse ad absurdum führen."

Dies erscheint umso nachvollziehbarer, als alles, was Spaß macht, sich schneller verbreitet als die Rasterfahndung. Humor rührt also an Tabus, an die Verlogenheit der political correctness – und erzählt auf immer neue Weise das Andersen-Märchen von „Des Kaisers neuen Kleidern", in dem der dänische Volksdichter vorführt, wie Herrschaft und ihre bedingungslose Selbstlegitimation blind macht. Im Bereich des Denkens entsprechen dem der Intellektuelle und seine Selbstblendung durch die Spiegel der Reflexion, mit denen er sich umstellt.

Humor ist also die Komödie der Kulturkritik, der Reflexion auf das kulturell Eigene. Jene, die jetzt an der „gemeinsamen europäischen Identität" basteln, sollten sich daher die Worte des Brüsseler Kulturphilosophen Jean-Marc Ferry in die Vortragsmappen schreiben, der in Bezug auf die Abwehr kritischer „Nestbeschmutzungen" auf einer Konferenz in Sofia anmahnte:

> Des intellectuels français ont pu stigmatiser le fait de thématiser un passé douloureux et peu gratifiant pour la mémoire nationale. Ils ont voulu y voir un geste masochiste de délectation morose, un *mea culpa* ambigu, signe de faiblesse ou manque de virilité. Contre ce préjugé,

> j'aimerais soutenir qu'une identité est d'autant plus forte qu'elle est capable de révisions déchirantes, de déstabilisation autocritique.[4]

Europas Kulturnationen täten also gut daran, den Humor nicht als zersetzend zu verfolgen, sondern ihn als notwendigen Impfstoff zu betrachten, der kulturelle Stärke nicht nur nicht gefährdet, sondern sie überhaupt erst hervorbringt und zwar – wie der historische Aplomb von Ferrys Ausführungen zeigt – durch eine unerschrockene Hinwendung zu den wunden Punkten der eigenen (nationalen) Geschichte, die umso mehr nach Humor schreien, als sie in vollem Ernst kaum zu ertragen sind. Eine kleine Anekdote, die die inzwischen verstorbene bulgarische Dichterin Blaga Dimitrova in einem ihrer späten (unveröffentlichten) Essays mitteilt, illustriert das auf schöne Weise:

> Von klein an habe ich immer wieder ein altes Märchen über die Länder des Balkans gehört: // Väterchen Gott umrundete einst die Erde und teilte seine reichen Gaben aus an alle Länder der Welt. Als er über der Balkanhalbinsel angekommen war, riss sein Beutel entzwei und heraus fielen nackte Felsen, Kriege, Ungemach und Dürrejahre. Die verbitterten Balkanesen stießen schmerzerfüllt aus: „Haben wir das verdient, lieber Gott?" Und Väterchen Gott tat es leid, was geschehen war und rief ihnen aus dem Himmel zu: „Ich werde euch die größte Kraft schenken, die es gegen das Übel gibt!" Und er warf ihnen das Lachen herab. Und so zogen sich unsere Balkanesen aus allem Unheil immer wieder am eigenen Schopfe selbst heraus: durch den Humor.

Die geschichtliche Dimension, die sich noch in dieser kleinen Anekdote bemerkbar macht, ist umso wichtiger, als sie den synchronen Disparitäten und Dissonanzen, Dysfunktionen und Degenerationen einer Kultur ein diachrones Rückgrat einsetzt, an dem wir uns bandscheibchenweise durch die Zeiten buchstabieren können. Nur so werden die tödlichen Verdrängungen sichtbar, die fatalen Verschiebungen und die pathetischen Lügen, mit denen sich die aktuellen Herrscher ihre nationalen Mythen zusammennageln, um zu beweisen, was nicht bewiesen werden kann: dass der Verlauf der Geschichte notwendig auf sie selbst hinführen *musste*.
Dies gelingt ihnen umso leichter, je umfassender und früher der Aufbau eines eigenen Nationalstaats gelang und wirkt umso überzeugender je erfolgreicher dieser

[4] Das Thematisieren einer schmerzhaften und wenig dankbaren Vergangenheit für das nationale Gedächtnis stand für die französischen Intellektuellen im Mittelpunkt. Sie wollten darin die masochistische Geste eines flauen Wohlbehagens, eine zweideutige mea culpa, ein Zeichen von Schwäche oder ein Fehlen von Virilität sehen. Entgegen diesem Vorurteil möchte ich festhalten, dass eine Identität umso stärker ist, je mehr sie zu erschütternder Revision bzw. zu selbstkritischer Destabilisierung fähig ist. (Übersetzt von Marie-Christin Lercher.)

mit Hilfe von Reichtum, Macht und Größe dem Narzissmus ihrer Bürger schmeichelt, Mitglied in diesem *Club national* zu sein.[5]

Wenn man nun die These aufstellt, dass sich nationaler Erfolg und Humor umgekehrt proportional verhalten, so wird verständlich, warum es ziemlich wahrscheinlich ist, dass es in Bulgarien und auf dem Balkan mehr Humor geben *könnte* als in den großen Nationen Westeuropas. Denn Bulgarien war mit seinem „nation building" nicht sehr erfolgreich. Allein in den letzten 1000 Jahren ihrer Geschichte lebten die Bulgaren gut 800 Jahre unter fremden Herrschern und als Teil fremder Reiche und haben dadurch – was für die Entwicklung des Humors ganz wichtig ist – nicht nur gelernt, ihre Differenz zur Kultur der Fremdherrscher besser zu artikulieren, sondern – in dem unablässigen Bemühen des Untertans, herauszufinden, was der Herr wohl gerade denkt und zu tun vorhat – auch, sich in diesen Herrn hineinzuversetzen und – fast noch wichtiger – mit dessen Augen sich selbst von außen anzuschauen. Auch darüber kursiert eine beißend selbstkritische Anekdote:

> Ein Bulgare, der eine Melone gestohlen hatte, wurde vor den Besitzer des Feldes, einen türkischen Pascha, geführt. Der Pascha fragte ihn, welche Strafe er auf sich nehmen wolle: Zehn Stockhiebe/Streiche auf die Fußsohlen bekommen, ein Säckchen Salz aufessen oder eine Strafe bezahlen. Der Bulgare entschied sich für die Stockhiebe. Beim fünften Schlag aber hielt er es nicht mehr aus und bat, ihm das Säckchen Salz zu bringen. Er begann zu essen, aber nach einer Weile wurde ihm klar, dass er das niemals schaffen würde. Da griff er in die Tasche und bezahlte die Strafe, die den Gegenwert von zwei Melonen betrug. Seither kursiert das geflügelte Wort, dass der Bulgare erst Prügel einsteckt, dann Salz frisst und am Ende auch noch dafür zahlt.

Solchen Anekdoten über sich selbst stimmen Bulgaren lachend zu. „Da, da, taka e", sagen sie, „genau so ist es: Wir laufen rum mit geneigten Köpfen und erdulden alles." Der Volksmund hat daraus eine präzise Formel gemacht: „Den geneigten Kopf schlägt der Säbel nicht ab."

Woraus sich ergibt: Humor ist nicht nur Kritik *von* unten, sondern auch Kritik *am* feigen Unten*sein!* Er beweist damit einen Grad von Selbstkritik, der den einfachen Leuten, die solche Dinge erzählen, gern abgesprochen wird. Doch solche freiwillige Selbstkritik hat ja nicht die Funktion eines Eingeständnisses in den Dimensionen moralischer *Schuld,* sondern sie ist ganz im Gegenteil der Versuch, der erlittenen Erniedrigung menschliche Seiten abzugewinnen, sie zu relativieren und sie dadurch dem Totalverdikt eines moralischen Imperativs zu entziehen! Humor –

[5] Da Nationen sich stets bemühen, sich mit einer bestimmten Kultur in Begriffen wie „Nationalkultur" oder „Nationalcharakter" zur Deckung zu bringen (nichts anderes heißt ja auch Identität!), verwende ich hier vorübergehend die Begriffe „Nation" und „Kultur" fast synonym.

dies kann man sicher festhalten – funktioniert nicht ohne die Fähigkeit des Einzelnen, aus sich selbst herauszutreten, sich mit Distanz zu betrachten und über sich selbst zu lachen, als sei er jemand anderer.
Diese Bindung des Humors an individuelle Fallgeschichten bei gleichzeitiger Distanznahme zeigt auch, wieso er es in Deutschland so schwer gehabt haben könnte: In Deutschland ist die Monopolisierung der frei erzählten Geschichten zur wissenschaftlich kontrollierten Geschichte und die Enteignung der oral überlieferten Traditionslinien durch die institutionalisiert-akademische Geschichtsschreibung (s. Koselleck 1967) im Beginn des Zeitalters der Aufklärung massiv betrieben worden. Bestallte Geschichtsverwalter haben nicht nur die Herrschaft darüber übernommen, was erinnert werden, sondern auch darüber, was vergessen werden darf – und das ist natürlich, wie erst im 20. Jahrhundert vor allem durch französische Historiker wieder in den Blick geriet – vor allem die Sozialgeschichte jenes „großen Haufens" (Kant), der nicht an der Herrschaft partizipierte. Das „kollektive", eigentlich aber eben individuelle Geschichtengedächtnis der Masse war nicht wichtig und das, woran sie sich erinnerte, wurde als akustische Störfrequenz behandelt, die sich schon dadurch vor den Augen der Gebildeten disqualifizierte, dass sie entweder im Dialekt oder mindestens grammatikalisch unrichtig (in Bezug auf die ebenfalls von Akademikern konstruierte Standardsprache) vorgebracht wurde. Es musste ein Heimatloser kommen, der zum Protestanten konvertierte und im katholischen Frankreich lebende deutsche Jude Heinrich Heine, um Volkes Stimme mit Humor zur Geltung zu bringen und Retourkutschen in Bewegung zu setzen wie die vom Doktor Saul Ascher „mit seinen abstrakten Beinen, mit seinem engen, transzendentalgrauen Leibrock und mit seinem schroffen, frierend kalten Gesichte, das einem Lehrbuch der Geometrie als Kupfertafel dienen konnte."[6]
Humor ist also auch insofern ein unerwünschter Gast an den Tafeln des gesitteten Kultursprechs, als er nicht gut erzogen ist und naiv und ungebildet jene Schere im Kopf vermissen lässt, die dem Kultivierten sagt, woran *zu* erinnern und *sich* zu erinnern opportun ist. Vielleicht geht das auch nur dort, wo historische Peripetien einander so rasch folgen wie die Tiefausläufer über Deutschland im April und wo zudem ethnische Gemengelagen den Blick für die Trennung von Fremdem und Eigenem zugleich schärfen und erschweren. Dafür habe ich kürzlich in einem Gespräch mit einem spaniolischen Juden aus der südbulgarischen Großstadt Plovdiv, dem Regisseur, Drehbuchautor und Romanschriftsteller Angel Wagenstein, ein schönes Beispiel erzählt bekommen:
In der bulgarischen Sprache gibt es ein Wort, das vielleicht besser als jedes andere geeignet ist, jene Dialektik von Erinnern und Vergessen sichtbar zu machen, auf der Humor als lachender Dritter aufsitzt. Das ist das Wort „potúrčvane – Turzifizierung". In den Jahrhunderten, in denen Bulgarien Teil des Osmanischen Reiches war, bedeutete es schlicht *Akkulturierung bulgarischer „Ghiaúri" seitens der osmanischen*

[6] Aus Heines „Harzreise" (237).

*Fremdherrscher*. Und die drückte sich, da in den vornationalen Zeiten der europäischen Großreiche die Identität eines Menschen im Wesentlichen durch Herkunft und Religionszugehörigkeit bestimmt war, durch Umtaufe aus. „Turzifizierung", das war die Islamisierung eines christlich-orthodoxen Bulgaren. Da sich jedoch in Bulgarien die Orthodoxie nur entwickeln konnte, indem sie sich die starken archaischen Bräuche aus der vorchristlichen Zeit des Landes fast vollständig aneignete, so dass der Einzelne – fast paradox – die Stärke seines christlichen Glaubens nur durch die buchstabengetreue Anwendung *heidnischer* Bräuche und Ritualopfer („Kurbán") aus vorchristlicher Zeit zum Ausdruck bringen konnte, hieß „Umtaufe" nicht einfach nur Abwendung vom christlichen Glaubensbekenntnis, sondern auch Abwendung von der tradierten Kultur und Lebensart *insgesamt*. Als bedeutendste Konnotation des Wortes „potúrčvane" erwies sich also die Bedeutung: „dem Eigenen verloren gehen."
Genau hier setzte nach dem Tod des „kranken Mannes am Bosporus" im ausgehenden 19. Jahrhundert jene semantische Verschiebung an, die den volkstümlichen Gebrauch des Wortes heute ausmacht. Wenn heute ein Südbulgare sagt: „Potúrčil säm go!", dann heißt das eben nicht mehr: „Ich habe es turzifiziert!", sondern einfach: „Ich habe es verloren!" Doch – und hier zeigt sich die Dialektik von Erinnern und Vergessen in aller Deutlichkeit – die ehemalige Verbindung zur türkischen Fremdherrschaft hat sich in einem wichtigen Bedeutungsakzent der *Art* dieses „Verlierens" erhalten. Wer „potúrčvam" sagt statt „zagubvam" (dem eigentlichen Wort für „verlieren"), meint genauer: „Ich habe es *verschlampt*!" Denn die Bulgaren empfanden es als hervorstechendste Eigenschaft ihrer Herren, der türkischen Agas, Effendis und Imams, dass sie genusssüchtig, träge, disziplinlos und nachlässig waren, eben Orientalen!
Erst wenn man diesen Hintergrund kennt und – fast noch wichtiger – das historische Erbe nicht vergessen hat, kann man die kleine Anekdote und ihre paradoxe Volte verstehen, die mir Angel Wagenstein[7] erzählte:

> Nach der Öffnung der Grenzen macht ein bulgarisches Ehepaar eine Städtereise ins türkische Istanbul, der einstigen Residenz der Hohen Pforte. Und da die Preise in den Geschäften Istanbuls mit etwas Feilschen niedriger sind als die in Bulgarien, machen sie ausgiebig Shopping. Plötzlich stellt die Frau fest, dass sie eine Einkaufstasche in einem der Geschäfte vergessen hat, und ausgerechnet die mit dem Portemonnaie drin. Ein Blick zur Uhr. Es ist noch Zeit genug, umzukehren und nach der Tasche zu fragen. Im dritten Geschäft werden sie fündig. Der Verkäufer hat die Tasche für sie an die Seite gestellt und überreicht sie dem Ehepaar mit einem liebenswürdigen Lächeln. „Och", stößt der bulgarische Mann erleichtert aus, „gut,

[7] Ein Beispiel für Angel Wagensteins Gespür für die tragischen Fundamente jedes wirklichen Humors gibt der Autor in seinem Roman „Pentateuch", in welchen es um das Schicksal eines galizischen Juden geht.

> dass uns das in der Türkei passiert ist. In Bulgarien wäre die Tasche einfach verschlampt („vertürkt") worden.

Über diesen Wahnwitz, dass die Bulgaren, die ihre Religion, ihre Sprache und ihre archaischen Bräuche so lange – über ein halbes Jahrtausend – gegen die osmanischen Herren behauptet haben, nun *türkischer* sind als die Türken selbst, können die Nachfahren jener alten Bulgaren, die das Haupt vor dem Säbel geneigt haben, nur wie entfesselt lachen. Aber können wir Deutsche es auch?
In Anekdoten wie dieser, über die ich lachen konnte, weil ich mit der bulgarischen Geschichte vertraut war, zeigt sich in ersten Umrissen, dass es wirklich Gründe gibt, den Bulgaren eher Humor zuzubilligen als den Deutschen. Denn die meisten Bulgaren haben kein Problem damit, in Anekdoten wie dieser und anderen der erbärmlichen Figur, die sie als Untertanen abgegeben haben, ins Gesicht zu sehen und sich selbst, obwohl sie stolz sind auf ihre Vorzüge und die großen Momente ihrer Geschichte, auch als etwas *Anderes* zu sehen, das in ihr ansonsten gepflegtes Selbstbild nicht passt. Deshalb können sie es sich auch erlauben, ihren latenten Rassismus, der im Übrigen jüngeren Datums ist und sich erst infolge der nationalchauvinistischen Einflüsse aus Westeuropa breit gemacht hat, beißend aufs Korn zu nehmen. Damit tun sich Deutsche, die, wie der Schriftsteller Jan Koneffke, im Rahmen eines Literaturprojektes nach Bulgarien gekommen sind, schwer. Jan Koneffke (16) schreibt in seinem Reisetagebuch an einer Stelle spürbar fassungslos:

> „Ich hasse den Rassismus, aber ich hasse auch die Zigeuner!" Ein Satz, der mir zu Ohren kommt und sich in meinem Kopf verhakt. Soll mich sein erster Teil beschwichtigen? Soll er Erziehung beweisen? Oder ist er Beleg einer inneren Bremse, von restlicher Scheu seiner Sprecherin, brutal und nackt zu sagen, was sie denkt? Verfolgt er einen rhetorischen Zweck: Den Sinn seines zweiten Teils abzumildern, vielleicht zu verschleiern? Sein zweiter Teil ist – traurige Erkenntnis – nichts als ehrlich.

Diese Notiz zeigt, dass Koneffke nicht nur nichts begriffen hat, sondern auch voll im Banne des deutschen Synthese-Zwanges steht, den der in Deutschland lebende bulgarische Journalist und Autor Alexander Andreev kurz und trocken auf den Nenner bringt: „Die Deutschen sind einfach unfähig, zwei Dinge auf einmal zu denken!" Das aber muss man, wenn man diesen genial einfachen Satz vom Rassismus und von den Zigeunern verstehen will. Bulgaren hassen nämlich tatsächlich jede Art von Rassismus. Viel zu gern hocken sie beieinander, duzen sich und interessieren sich viel mehr dafür, was einer zur Geselligkeit beiträgt als dafür, wo er herkommt oder welche ethnische Zugehörigkeit er hat. Die Zigeuner werden von den Bulgaren nämlich nicht grundsätzlich gehasst. (Ein Gang über einen einzigen bulgarischen Markt reicht, um mehr Bulgaren und Zigeuner beieinander hocken zu sehen als in Deutschland in einer ganzen Großstadt Deutsche und Tür-

ken!) Nein, der Blick, der sich hasserfüllt auf die Zigeuner richtet, kommt aus dem Wissen darüber, dass zwar die Bulgaren selbst es seit Jahrhunderten gewöhnt sind, in friedlicher Koexistenz mit mindestens einem halben Dutzend anderer Ethnien nebeneinander zu leben, halb gleichgültig, halb pragmatisch, doch dies hat ihnen nicht den Blick getrübt für die Unterschiede in der Lebensart. Sie hassen die Zigeuner deshalb wieder einmal nicht *an sich*, sondern nur dafür, dass sie, die Bulgaren, *in* Westeuropa und *von* Westeuropa *aus* mit den Zigeunern *identifiziert* werden! Das aber ist für Leute, die als Europäer eigener Strickart anerkannt werden wollen, umso verheerender, als die Zigeuner von den Westeuropäern *als Bulgaren* abgefangen und zurückgeschickt werden! Und wer wie ich ein Dutzend mal als einziger Deutscher in einem Reisebus mit vierzig Bulgaren drin, die sich vierzig Stunden lang ruhig und gesittet verhalten, nicht lärmen, sich nicht besaufen und keinen Ärger an den Grenzen machen, erleben muss, wie österreichische und deutsche Beamte die Bulgaren in toto als „Drecksbulgaren" beschimpfen, der beginnt die Geschichte mit dem Rassenhass ein wenig differenzierter zu betrachten.
Deutsche tun dies – wie nicht nur die Grenzbeamten zeigen – meiner Erfahrung nach in der Regel nicht: Sie können halt nur „entweder oder" denken und nicht „*sowohl* entweder *als auch* oder"! Oder kennen *Sie* einen Witz, in dem ein Deutscher *sowohl* die erbärmliche Figur dem Gelächter preisgibt, die er als Blockwart im Dritten Reich gespielt hat *als auch* geläutert und erhobenen Hauptes weiterlebt? Wäre es – um ein weiteres Beispiel zu bringen – in Deutschland denkbar, dass ein Witz wie der folgende erzählt wird?

> Der bulgarische Zar ruft per Herold alle Bulgaren, die sich seiner neuen Gesetzgebung nicht fügen wollen, auf, zum Platz vor seinem Schloss zu kommen. Dort seien bereits die Galgen aufgerichtet, an denen sie gehängt werden sollen. Reaktion der unterwürfigen Bulgaren: nicht etwa Protest, sondern die Frage: „Müssen wir das Seil selber mitbringen, oder wird dieses gestellt?"

Da hat es ein Ende mit der Herrlichkeit vom stolzen Nationalcharakter! Der hat – und das ist interessant – nur in den Legenden um die Tapferkeit des bulgarischen Soldaten Platz, die sich seit der Aufrüstung des Landes unter Fürst Alexander von Battenberg ab 1879 entwickelt hat und sich – unter dem Einfluss dieses Importherrschers, der im preußischen Heer gedient hatte – zu der Legende von den Bulgaren als den „Preußen des Balkans" auswuchs. Doch der Humor hat trotz der Eröffnung Benn'scher Offizierskasinos in Bulgarien am Ende des 19. Jahrhunderts – und dies unterscheidet Bulgarien von Deutschland – seinen Platz behaupten können. Das mag damit zusammenhängen, dass jene Schicht, aus der Offiziere und Führungskräfte hervorgehen, die bürgerliche Mittelschicht, mit ihren Prinzipien von Zucht, Ordnung und Anstand, in Bulgarien ausgesprochen dünn war und es bis heute ist. Die überwiegende Mehrzahl der Bulgaren lebte bis zur Industrialisierungskampagne der Kommunisten ab 1946, der die Errichtung jener gewaltigen Schlafstädte folgte, die die Suburbs sämtlicher Ostblockstädte prägen,

einfach nicht in den Städten. Man hört noch heute in den öffentlichen Nahverkehrsmitteln der bulgarischen Hauptstadt Sofia oft, wie sich ältere Leute darüber streiten, wer ein echter „Sofianez" ist und wer nicht; und spätestens, wenn die Streithähne oder -hennen anfangen, sich die Jahreszahl ihrer Einbürgerung an den Kopf zu werfen, lacht der ganze Bus: denn beide sprechen unüberhörbar den Dialekt ihres Geburtsortes...
Die Disparitäten eines Landes, das sich einerseits mit der frappierend liberalen Verfassung von Veliko Tărnovo (beschlossen 1879) auf den Weg nach Europa machte, diesem (für Bulgaren) Inbegriff von Kultur und Zivilisation, und der faktischen Knoblauchfahne der meisten frischgebackenen Abgeordneten, werden am deutlichsten in den Geschichten um den Rosenölhändler Baj Ganjo, die der Journalist und Satiriker Aleko Konstantinov (1863-1897) erzählt hat. Konstantinov, der als gelernter Jurist die Gründung und den Verlauf dieser ersten verfassungsgebenden Volksversammlung in Veliko Tărnovo beobachtet und satirisch verarbeitet hat, erzählt, wie sich die schlauen Bauern in diesem ersten demokratischen Haus in der Geschichte Bulgariens weniger um die Beratung von Gesetzen schlugen, sondern eher damit beschäftigt waren, den anderen durch Dienstfertigkeiten und den Verkauf ihrer eigenen landwirtschaftlichen Erzeugnisse das Tagegeld abzuluchsen.
Was Konstantinov von Baj Ganjo Balkanskis Verhalten in Europa und Amerika erzählt, ist alles andere als schmeichelhaft. Es zeigt die Bulgaren von ihren schlechtesten Seiten: Geiz, Bauernschläue, Unverschämtheit, fehlender Takt, Vertraulichkeit, bodenlose Naivität („Wieso kennst du mich denn nicht", meint Ganjo zu einem ehemaligen Minister, bei dem er sich selbst eingeladen hat, „ich kenne dich doch auch?")... Trotzdem ist Baj Ganjo so etwas wie der Nationalheld der Bulgaren geworden, und wenn in Gesprächen mit ihnen das Thema auf die Bemühungen des Landes kommt, sich am Tisch der europäischen Völkerfamilie anständig zu benehmen, kommt nicht etwa Gejammer auf über die bösen Europäer, die sich so reserviert geben, sondern garantiert ein selbstkritisches: „Eeehh, wie soll das denn gehen, wo wir doch erst vor kurzem eine parlamentarische Kommission eingesetzt haben, die bulgarische Ausdrücke für Messer und Gabel finden soll..."
Humor ist also nur dort möglich, wo Menschen in der Dialektik von Theorie und Praxis nicht jeden Widerspruch in einer schönen Synthese „aufheben", sondern wo sie Unvereinbares nur synoptisch nebeneinander stellen und es so stehen lassen. Selbst gebildete Bulgaren von heute sind nie so weit von jenem Realismus, der dem einfachen Volk eignet, entfernt, dass sie sich von einem dialektischen Idealismus Hegel'scher Provenienz genötigt sähen, nicht auch *gleichzeitig* Realist zu sein. Denn: Was hat ein logischer Vernunftzusammenhang mit dem chaotischen und undurchschaubaren Wirkungsgefüge der Welt zu tun? Wenn die Welt, so denkt er, nach logischen Gesetzen aufgebaut wäre, hätte die Logik doch gar nicht erfunden werden müssen?! Also lässt er sie nebeneinander bestehen, den *mundus sensibilis* und den *mundus intelligibilis!*

Bulgaren sind – mit anderen Worten – fröhliche Kantianer und keine verbissenen Hegelianer und laden sich wie jener gern Gäste ein. Beim Spitznamen „Alleszermalmer“, den Kant sich infolge der „Kritik der reinen Vernunft“ zugezogen hat, bekommt der Bulgare nicht etwa Angst, sondern Hunger; er schaut nicht verängstigt zum Fenster hinaus, ob die Welt noch da ist, sondern hält den Blick in freudiger Erwartung auf den Lammbraten gerichtet und ist todesmutig bereit, an diesem realen Braten und nicht an einem imaginären „Braten an sich“ zum Alleszermalmer zu werden.

## Literatur

### Primärliteratur

Benn, Gottfried (1982): Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke. Hg. von Bruno Hillebrand. Frankfurt a.M.

Heine, Heinrich (1976): Heines Werke in fünf Bänden. Bd. 2: Atta Troll. Deutschland – ein Wintermärchen. Der Rabbi von Bacherach. Die Harzreise. Aus den Memoiren des Herren von Schnabelewopski. Hg. von Helmut Holtzhauer. 14. Aufl., Berlin/Ost.

Koneffke, Jan (1999): Gulliver in Bulgarien. Heidelberg.

Konstantinov, Aleko (1974): Bai Ganju, der Rosenölhändler. Übersetzt von Georg Adam, Hartmut Herboth und Norbert Randow. Hg. von Norbert Randow. Leipzig.

Wagenstein, Angel (1999): Pentateuch oder Die fünf Bücher Isaaks. Übersetzt von Barbara Müller. Berlin.

### Sekundärliteratur

Baier, Lothar (1995): Ostwestpassagen. München.

Dimitrova, Blaga (1996): Homo balcanicus – Mensch am Kreuzweg. Unterwegs-Gedanken. Manuskript. Sofia.

Dimova, Anna (2000): Humor zwischen Sprachen und Kulturen oder: Lässt sich Humor übersetzen? In: Elias Canetti – Internationale Zeitschrift für transdisziplinäre Forschung. H. 2, 40-55.

Ferry, Jean-Marc (2004): Mémoire nationale versus Mémoire postnationale en Europe. Vortragsmanuskript. Sofioter Dialoge 2004: „Umberto Eco: Zeichen, Repräsentationen, Interpretationen – Die kulturelle Identität Europas“.

Koselleck, Reinhart (1967): Historia magistra vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte. In: Braun, Hermann/Riedel,

Manfred (Hg.): Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag. Stuttgart, 196-219.

Koselleck, Reinhart (2000): Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a.M.

Lipowatz, Thanos (1983): Die Frage des Anderen. In: Gerighausen, Josef/Seel, Peter C. (Hg.): Interkulturelle Kommunikation und Fremdverstehen. Dokumentation. Werkstattgespräch des Goethe-Institutes. München, 100-118.

Müller, Hans-Peter (2004): Soziale Ungleichheit und Ressentiment. In: MERKUR. H. 665/666, 885-894.

# Gender und Kunstfolklore: über ein Festival maskuliner Emanzen in Bulgarien

*Nikolina Burneva & Maria Hristova (Veliko Tărnovo)*

*Die Generationen überschlagen sich wie Wellen,*
*werden von der Zeit davongetragen, und ihre*
*Spuren sind für spätere Menschen*
*oft rätselhaft, oft rührend, selten grandios,*
*und manchmal nicht ohne höhere Komik.*
(Friedrich Dürrenmatt: „Mondfinsternis“)

In vorchristlichen Zeiten entstanden, hat sich Etropole – die kleine bulgarische Stadt am Fuße des Balkans[1] bis heute einer nachhaltigen kulturellen Entwicklung erfreut. Schon zu thrakischen und römischen Zeiten war sie ein Zentrum des Erzbergbaus. Seit dem 9. Jahrhundert ist sie ein wichtiger Kreuzweg der nordsüdlichen und der ostwestlichen Handelsstraßen im Reich der Bulgaren. Selbst in den langen Jahrhunderten des Osmanischen Reiches erfreute sich die Stadt der Gunst des Sultans sowie einer gewissen Sonderstellung. Einen besonderen wirtschaftlichen Aufschwung im 16. Jahrhundert verdankt sie dem Ausbau der Metall verarbeitenden Technologien zum weit berühmten Kunstgewerbe der Gold- und Silberschmiederei sowie der Waffen- und Geräteherstellung. Abseits von den Zentren

[1] Etropole hat zurzeit um die 12000 Einwohner, liegt 580 m ü.M. auf der nördlichen Seite des Balkangebirges und ist 87 km von Sofia in nordöstlicher Richtung entfernt. (Zu bedenken ist dabei, dass für hiesige topographische Verhältnisse nicht die relativ geringe Kilometerentfernung von der Hauptstadt, sondern die Lage ‚hinter den Bergen' für die geopolitische Ortung der Siedlungen entscheidend ist.)

politischer Umtriebe (die bis Mitte des 20. Jahrhunderts besonders extrem und gewalttätig waren) und doch sehr wohl durch Handels- und Produktionsaustausch mit der Außenwelt vernetzt, erzeugt der Ort eine Lebenswelt, die für die sogenannten Städte ‚unterm Balkan' im Bulgarien des 19. Jahrhunderts[2] sehr charakteristisch ist.

Der Ort prägt seine Leute – es sind rege Menschen, die aus der Lebenspragmatik einen Kunstsinn entwickeln, der anscheinend nie sonderlich sentimental und melodramatisch war. Zugleich sind es keine Großstadtkinder, die im hektischen, demographisch kaum zu verkraftenden Boom moderner Lebensformen ihre Identität zu verlieren und in jenen nervösen, draufgängerischen und umstürzlerischen Stil zu verfallen drohen, der zu Revolutionen führt. Durch die katastrophalen Ereignisse belehrt (Etropole war sechs Mal von verwilderten osmanischen Soldateska, den so genannten Kărdžalii, geplündert worden und musste nach einem großen Erdbeben im 18. Jahrhundert fast vollständig neu aufgebaut werden), ist hier eine eher frühbürgerliche Bedachtheit zum Kern eines materialistischen Wertsystems gewachsen, das seine Lebensmitte im tätigen Alltag findet. Provinziell und selbstgenügsam, besteht der Ort im 20. Jahrhundert fort und gibt das Bild einer durchschnittlichen, südosteuropäischen Kleinstadt ab, wie es sie zu Hunderten in jedem Land gibt.

Was eine solche Stadt von den anderen unterscheidet und sie zu einer unverwechselbaren Heimstätte macht, sind ihre Bräuche. Sie überziehen die allgemein gültige Kultur mit jenen lokalen Besonderheiten, die dann die Kinder mit der Muttermilch aufsaugen. Die mehr oder weniger virtuellen Gemeinplätze der Folklore bilden die Grundlage für dieses Zusammengehörigkeitsgefühl. Und selbst in modernen Zeiten, in denen die Mobilität zunehmend die demographischen Mikrosysteme öffnet und sie in ihre Umgebung(en) mehr oder weniger dramatisch übergleiten bzw. -kippen lässt, gibt es immer noch die folkloristische Schöpferkraft der Sozietät, wo sich die großen Politiken in der Meso- und Mikroebene der lokalen Kultur niederschlagen.

Aber: In modernen Zeiten ist es schwieriger geworden, jene Spontaneität zu behalten, aus der sich die Folklore speist. Die im Schillerschen Sinne sentimentalische Ästhetik ist in der Neuzeit vorangeschritten von dem erst nur Künstlerseelen vorbehaltenen, feinfühligen Wahrnehmen des Abfalls des Menschen von der Natur zum allgemeinen Bewusstsein vom eigen(willig)en Leben der Gesellschaft, der Gruppe, der Familie, der Einzelperson. Und so kann sich nunmehr schwerlich eine lang andauernde, in unbeaufsichtigter und rein zufälliger Überlieferung fortpflanzende Folklore weiter entwickeln. Relativ kurzlebige und weniger ‚unschuldige'

[2] Nach der administrativen Reform von Midhad Pascha (1866), nach der die Landstraße von der Donau über den Balkan nach Südbulgarien nicht mehr über Etropole verläuft, beginnt der Verfall der „früher blühenden Stadt", wie es in den Reisebildern „Die Heerstrasse von Belgrad nach Constantinopel und die Balkanpässe" von Constantin Josif Jeriček heißt. Aber die Ursprünge und der geschichtliche Ablauf haben die urbane Mentalität der Bevölkerung geprägt.

Formen machen sich breit, die sich aus dem durchaus gewollten Mit-Wirken ihrer Träger speisen.
So eine Form der modernen Folklore ist der Witz in vielen seiner Subvarianten – als Anekdote, als Schwank, als Clou. In ihnen werden die Zerreißproben, denen der Mensch der (urbanen) modernen Kultur ausgesetzt ist, sprachlich bzw. performativ realisiert. Dem Zusammenspiel der verschiedenen Kombinationen von Repräsentationstechniken, welche sowohl die Jahrhunderte alten Traditionen (des Jahrmarktfestes, der Prozession, des mündlichen Vortrags und der rituellen, symbolischen Handlungen), als auch die neuen Medien der Informationsgesellschaft (die Printmedien, die Fernsehwerbung, die Wikis) nutzen, entwachsen die ironischen Reflexe auf die gelebte Geschichte der Stadt.
Von einer solchen Form moderner Folklore, die wir als sekundär bezeichnen, da sie gezeugt wird in einem Akt der Willensbekundung eines Kollektivs mit eindeutig und selbst definierter Identität, wird im Folgenden die Rede sein. Es handelt sich um eben diese Stadt Etropole in der noch realsozialistischen[3] Zeit der 1970er Jahre, als diese Region – im Zuge der staatlichen Förderung der metallurgischen Industrie und der Daten verarbeitenden Technologien – wieder zum Anziehungspunkt für viele Zuwanderer wird. Eine der wesentlichen demographischen Veränderungen in der Stadt ist, dass relativ viele junge Männer mit höherer Bildung (Ingenieure, Architekten, Finanzexperten) nach Etropole kommen und sich hier zu Eheschließungen mit einheimischen Frauen veranlasst sehen.
Eines hellen Tages im Jahr 1971 verlegte eine Gemeindekommission ihre Abschlusssitzung um die Mittagszeit in ein Lokal, um bei Trank und Klatsch einen gemütlichen Ausklang der Tagung zu genießen. Bald entschuldigten sich aber mehrere der Mitglieder und gingen, einer nach dem anderen. Dem Vorsitzenden der Gemeinde fiel auf, dass es immer nur die zugezogenen Schwiegersöhne waren, die gingen, und unter dem Gelächter der anderen meinte einer von eben diesen, dass ohne die zugezogenen Schwiegersöhne Etropole schon lange zu Grunde gegangen wäre.
Den Witz der Situation kann nur erkennen, wer die Lebenswelt im bulgarischen kleinstädtischen Milieu jener Jahre vor Augen hat. Die patriarchalischen Grundsätze der bulgarischen Gesellschaft haben seit eh und je eine Wohnkultur überliefert, nach der die Frauen immer zu den Männern ziehen, wenn sie eine Ehe schließen und ihr Zuhause einrichten. Entweder sind es die bei reicheren Verhältnissen in mehreren Häusern eines Gehöfts untergebrachten Großfamilien gewesen, die aus den Großeltern und den Familien der Söhne mit ihren Frauen und Kindern bestanden. Oder es sind – im fortgeschritteneren Urbanisierungsprozess – schon die Kleinfamilien, die selbstständig wohnen, doch finanziell ausschließlich

[3] Das Attribut „realsozialistisch" als Bezeichnung für die gesellschaftspolitische Formation im Bulgarien der 1940er bis 1980er Jahre halten wir für der Wirklichkeit definitiv angemessener als das gemeinhin angenommene „kommunistisch", das wir (angesichts hinlänglicher Lebenserfahrung darin) als puren Etikettenschwindel erachten, zumal es sich auf eine Utopie bezieht und eher als religiöser Terminus technicus zu verstehen wäre.

vom Ehemann abhängig sind und unter ständiger Kontrolle der Eltern des Mannes stehen.
Die Schwiegermutter ist – neben dem Ehemann – das andere Gravitationszentrum in den traditionellen familiären Verhältnissen, und so sieht sich die Ehefrau zuweilen dem Tandem Schwiegermutter-Sohn gegenübergestellt, wobei der Geschlechterkonflikt (Mann und Frau in der Kleinfamilie), von der Konkurrenz zwischen den zwei weiblichen Personen überschattet, in den Hintergrund tritt. Unter diesen Bedingungen erscheint die Macht des Mannes in patriarchalischen Gesellschaften oft als die Oberflächenstruktur, unter der kompliziertere Verhältnisse brodeln: Oft wird das Prinzip der männlichen Übermacht eben von einer Frau repräsentiert – von der Mutter des Mannes und der Ehefrau des Patriarchen –, während sich die biologischen Träger des Männlichen nicht selten als weniger aktiv und herrisch gebärden. Diese ambivalente Aufteilung der metaphysischen Idee von familiärer Identität auf Dauer (repräsentiert u.a. auch durch die Übernahme des Familiennamen des Mannes durch die Ehefrau) auf mehrere Personen mit jeweils spezifischen Kompetenzen bringt es mit sich, dass die Zugeständnisse an die Oberhand des Mannes zwar vordergründig gemacht, doch zugleich durch unterschwellige Initiativen der Frau(en) unterwandert bzw. manipuliert werden: „Der Mann ist der Kopf, aber die Frau ist der Hals. Der Kopf guckt dahin, wo ihn der Hals hinwendet.“
Die „sozialistische Revolution“, wie sich die Wende im Bulgarien der Nachkriegsjahre im offiziösen Sprachgebrauch bezeichnet, hat u.a. die fast ausschließliche Beschäftigung der bulgarischen Frauen in rechtlich regulären Arbeitsverhältnissen mit sich gebracht. Damit bahnt sich in den 1950er Jahren eine Emanzipation den Weg, welche die junge Ehefrau die bis vor kurzem noch selbstverständliche Bevormundung durch die Schwiegermutter abstreifen lässt. Zugleich reicht aber die finanzielle Selbstständigkeit der Kleinfamilie selten aus, um ihr auch noch das Wohnen in eigener Behausung zu gestatten. Selbst bei zunehmend urbanen Verhältnissen leben die Eltern des Sohnes und die junge Familie unter einem Dach (das in der Regel den Eltern gehört).
Der Normalfall sollte als Negativfolie für Abweichungen dienen. Der zugezogene Schwiegersohn Etropoles erscheint als eine Perversion des Normalfalls. Nicht die Braut, sondern Er, der Mann und das Oberhaupt der Kleinfamilie, ist der von draußen Gekommene, der Fremde, der in die Wohnung und überhaupt ins ‚Revier’ der (Groß-)Familie aufgenommen wird. Dementsprechend muss er einiges von der traditionellen Rollenzuteilung der Braut im *oikos* übernehmen. Kursorisch sei hier an die feministische bzw. struktural vorgehende Kulturwissenschaft erinnert, die schon lange aufgezeigt hat, dass bereits in der antiken griechischen Kultur die Praktiken des Opferns, der Heirat und der Agrikultur (also der Haushalt-Aktivitäten – im weiteren, etwas später von Cicero gemeinten Sinne von *agricultura*) in

homologer Beziehung zueinander gedacht werden.[4] Wer in die fremde Gemeinschaft einzieht, beansprucht zwar eine Art Asylrecht, hat aber auch zum gemeinschaftlichen Wohlergehen und sozialen Frieden beizutragen – durch Arbeitseinsätze, Konformismus und Selbstaufgabe.

Das Buhlen um die Gunst der aufnehmenden Familie ist hauptsächlich ein Hofieren um die Anerkennung durch die Schwiegermutter. Nur dass hier das Bipol Schwiegermutter-Tochter als Ehefrau des zugezogenen Fremden ein anders geartetes Pendant abgibt als die Schwiegermutter-Sohn-Beziehung. (Ohne in psychoanalytischen Floskeln auszurutschen, wollen wir doch darauf verweisen, dass diese – oberflächlich besehen – als ‚Weiberfront' homogen erscheinende Partei sich durch intrasexuelle Spannungen gelegentlich viel impulsiver und dissonanter zeigt als das ödipal verdächtige Mutter-Sohn-Tandem.)

Vor dem Hintergrund solcher Anomalien ist der Status des zugezogenen Schwiegersohns in der bulgarischen Kultur des 20. Jahrhunderts ein recht prekärer. Ist er auch bei öffentlichen Aktivitäten – in seinem Arbeitsverhältnis, der Teilnahme an der Selbstverwaltung der Gemeinde, der aktiven Freizeitgestaltung von diversen Gruppen – ein produktives und angesehenes Mitglied der Sozietät, so stigmatisiert ihn doch die Wohnadresse bei den Schwiegereltern als eine minderwertige Maskulinität, die sich nur in Abhängigkeit und mit der Erlaubnis der Schwiegermutter zu realisieren wagt. In der Kunstfolklore, welche die Männer dieser bulgarischen Kleinstadt nach und nach kreieren, gibt es eine Hierarchie der zugezogenen Schwiegersöhne: Beim Festzug schreitet durch die Stadt allen voran die Elitetruppe (das sind die Schwiegersöhne, die zwar aus einem anderen Ort dahergekommen sind, es aber doch geschafft haben, sich eine eigenständige Wohnung zu erwirtschaften), dann kommen die gewöhnlichen, unter fremdem Dach wohnenden Schwiegersöhne, und zuletzt treten die Brautwerber von auswärts an, als künftiger Nachwuchs der Clique.

Diese halbwegs scherzhafte Übertreibung ist zugleich ein Mentefakt, aus dem sich sozial relevante Handlungen ableiten. Die Sprache drückt den Sachverhalt mit dem Attribut ‚zavrjan' (meint soviel wie ‚eingepfercht', ‚reingequetscht') aus. Das Wort „zugezogen" haben wir uns hier nur ausgedacht, um nicht eingeweihten Lesern den Zugang zum Problem leichter zu gestalten. „Der Platz des *‚заврян зет'* in der Wohnung der Schwiegereltern ist zwischen dem Fenster und dem Gummibaum. – Warum denn das? – Damit der Luftzug den Gummibaum nicht beschädigt."

---

[4] Eine unter sehr vielen diesbezüglichen Referenzen bietet zum Beispiel Julia Kristeva (dt. 2001) mit ihrer Studie über die Danaos-Töchter (unter besonderer Berücksichtigung der „Hiketiden"-Tragödie von Aischylos) als mythisches Beispiel des Ausländers. Kristevas These ist, dass der Ausländer, indem er offenkundig den Topos der Differenz okkupiert, sowohl die Identität der Gruppe, als auch seine eigene herausfordert. In unserem Zusammenhang ist von Interesse, dass bereits in der griechischen Antike das Problem des Antagonismus zwischen den Geschlechtern erkannt wird und infolgedessen die Braut immer als Ausländerin und Schutzbedürftige konzipiert ist. Der Danaos-Mythos erscheint als repräsentativ für den Übergang von der endogamischen zur exogamischen Gesellschaft, und in diesem Zusammenhang basiert die Einheit der Familie paradoxal auf Trennen und Zerreißen (ein *wrenching away*).

An jenem hellen Tage also, als der zugezogene Schwiegersohn und Vorsitzende der Gemeindekommission Nikolaj Koev seinen und seinesgleichen Männerstolz gegen das Gelächters der anderen verteidigen muss, geht er mit der Behauptung, ohne die eingepferchten Schwiegersöhne liefe in Etropole nichts mehr, zur offensiven Abwehr über. Halb im Scherz, halb im Ernst zählt man in den darauf folgenden Tagen die Zugezogenen des Ortes und kommt auf die Zahl 640 – eine beachtenswerte Menge für die Ausmaße der Stadt und in jedem Fall die hinreichende ‚kritische Masse', die aus soziologischer Sicht eine Bewegung tragen kann. Es wird binnen kurzer Zeit die Idee von der Emanzipation der ‚eingepferchten Schwiegersöhne' durchgesetzt und in mehreren konkreten Initiativen realisiert. Zumal sich herausstellt, dass fünf der einflussreichsten Betriebe der Stadt eben von zugezogenen Schwiegersöhnen verwaltet werden.

Es handelt sich nicht wirklich um eine Unterdrückung der eingepferchten Schwiegersöhne durch die Frauen zu Hause – schon lange verbringt der moderne Mensch (ob Mann oder Frau) zu wenig Zeit daheim, um die häusliche Atmosphäre noch mit jener empfindsamen Intensität zu erleben, wie das in vergangenen Jahrhunderten der Fall war. Doch gilt es, in einem Doppelpack von Scherz und Ironie zu verdeutlichen, dass die Integration von Fremden immer zu Gunsten der aufnehmenden Gemeinschaft erfolgt. Außerdem bietet die Bewegung einen guten Anlass, um gegen die Ereignisarmut des kleinen Ortes mit einer Reihe von Veranstaltungen anzukämpfen, die sich zur Kunstfolklore entwickeln. Die aufmüpfigen Schwiegersöhne beschließen, ein Fest aus der Taufe zu heben, und erhalten dabei großen Zuspruch. Diese Bewegung, die 30 Jahre aktiv war und erst in den letzten Jahren – aus Geldmangel, aber auch, weil die Aktivisten von damals keine ebenso enthusiastischen Nachfolger fanden – einzugehen droht, wollen wir nun näher betrachten. Es handelt sich natürlich, wie von Performanzen und Repräsentationen zu erwarten, nicht um eine unmittelbare Widerspiegelung reeller Zustände, sondern um tendenziöse Stilisierungen, um Stereotype, an welchen sich der Wandel von Genderverhältnissen beobachten lässt.

Der organisatorische Aufwand für die Kreation dieser kulturellen Initiativen ist beachtenswert. Die sich allmählich formierende Idee, ein Festival des eingepferchten Schwiegersohnes zu veranstalten, wird mit der modernen Logistik einer öffentlichen Veranstaltung angegangen. Es wird ein Festivalkomitee gegründet, das mehrere Kommissionen mit konkreten Aufgabenzuteilungen formiert: Dekoration, Empfang der Gäste von auswärts, Anfertigung von Souvenirs und von Prospekten, Sportveranstaltungen, Errichtung des Zollamts der Schwiegersöhne, einzelne Etappen der Tagesordnung, Ordnung und Sicherheit während des gesamten Festes. Weiterhin werden diverse Dokumente der Bewegung verfasst und in den kommenden Jahren nach und nach vervollständigt bzw. umgearbeitet. Die PR beginnt mit der Anfertigung von Logos, Postern und Abzeichen, die ebenfalls mit den Jahren verändert werden.

Das Festival verläuft nach einem Szenario, dessen Prozesscharakter einen festen Tagesablauf vorsieht – eine Eröffnung inmitten der Natur, ein Festzug durch die

Stadt bis zum Zentrum, Veranstaltungen auf dem Marktplatz, ein Sportfest, an dem die Mannschaft der Etropoler Schwiegersöhne gegen Mannschaften von zugereisten Partner-Vereinen bzw. gegen die Mannschaft der Einheimischen spielt, eine Ausstellung von Karikaturen nebst Basar mit einheimischen Erzeugnissen, Theater- oder Konzertvorführungen, das Abendessen für Schwiegersöhne mit informellem Ausklang.

Im Gestaltungscharakter des Festes verweben sich traditionelle Elemente der Folklore mit dem modernen Geschehen. Zunächst einmal ist es eine Gelegenheit, die es sonst nirgendwo zu geben scheint. Es ist das Zollamt der Etropoler Schwiegersöhne, das die einreisenden Gäste anhält, kontrolliert und – unter Austeilung diverser Quasi-Zollerklärungen – von „nicht zugelassenen Konsumativen" (hausgebranntem Rakija, Wein und Zuspeisen) entledigt. Der Kick besteht in der Anspielung auf den Grenzübergang als witzigen Vorraum zum Fest, zwischengeschaltet als Übergang vom ‚normalen' zum ‚karnevalesken' Leben. Inwiefern sich in diesem auf offener Landstraße plötzlich aufgerichtetem Checkpoint das kollektive Unbewusste der erlittenen territorialen Spaltungen und Unwegsamkeiten in der großen Politik des europäischen 20. Jahrhunderts ausdrückt, mag dahingestellt sein.

Der Beginn des festlichen Tages fußt auf einer lokalen Tradition. Das Meeting am legendären Ort Tsoljovets verweist auf eine patriotische Geschichte, die das Recht auf den *genos* im kollektiven Gedächtnis weiter erhält: An diesem Ort verhalf einst Meister Tsoljo seiner Geliebten Raška dazu, den mächtigen Türken Rustem, der sie in seinen Harem verschleppen und einsperren wollte, zu töten. Unter dieser neuzeitlichen Überschreibung des Ortes liegt auch eine ältere symbolische Schicht – hier befindet sich der Weiße Brunnen, eine seit alters her bekannte Quelle, auf die vielleicht auch der Name der Stadt zurückzuführen ist (thrak.: „etr" = „Wasser"). Immer noch gilt der Gemeinplatz: Wer Wasser aus diesem Brunnen trinkt, möchte die Stadt nicht mehr verlassen.

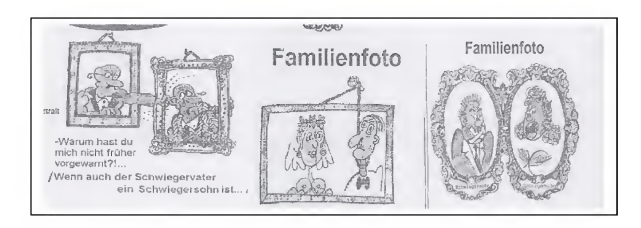
Die erste Phase des Szenarios erinnert an einen alten Brauch, bei dem heiratslustige Burschen von jungen Frauen das Wasser des Brunnens trinken als Zeichen des Begehrens bzw. junge Frauen mit dem Wasserreichen ihren Auserwählten bezirzen wollen: Der Auftakt zum Fest ist das feierliche Trinken vom Wasser des Tsoljovets-Brunnens, womit die eingepferchten Schwiegersöhne der Stadt Etropole ihre bürgerliche Treue schwören.

Der Festzug beinhaltet ebenfalls traditionelle Momente. Ein für die bulgarische Folklore typisches Modell ist der Kukeri-Umzug.[5] An sich ein heidnischer Brauch, ist er in den christlich-ostorthodoxen Kirchenkalender eingegangen und findet nach Weihnachten und vor der Osternfastenzeit statt. Durch das Fest der eingepferchten Schwiegersöhne konnte diese Tradition vor der Vergessenheit gerettet werden, denn die Jahrzehnte der realsozialistischen Kultur waren religiösen

[5] Einen Eindruck von der gegenwärtigen Ausführung des Brauchs vermittelt z.B. das online-Album http://www.snimka.bg/album.php?album_id=26451&view=1&photo=1.

Ritualen gegenüber nicht gerade aufgeschlossen. Diese traditionelle witzig-abergläubische Aufmachung ist jedoch nicht das wichtigste Ereignis des Festzuges. Es wurden zudem verschiedene Elemente der Demonstration und des Happenings in den Ablauf aufgenommen. Das verhindert die Erstarrung zum Ritual, das Programm bleibt offen für immer neue Komponenten, je nach den mit den Jahren wechselnden Teilnehmern.
Auf dem Marktplatz findet dann die eigentliche Kundgebung statt. In der Eröffnungsrede, die der Ehrenvorsitzende des Vereins der Etropoler Schwiegersöhne hält, werden gewöhnlich die Geschichte der Stadt, die Geschichte des Festes und die Bedeutung der zugezogenen Schwiegersöhne für das allgemeine Wohlergehen erörtert. Der Ehrenvorsitzende des Vereins ist Grigor Vačkov, einer der beliebtesten bulgarischen Schauspieler und Komiker der 1970er und 1980er Jahre. Daher sind selbst ernst gemeinte Worte nicht ganz ernst zu nehmen.
Als nächstes findet eine Art Parodie-Appell statt, bei dem der ausgeschiedenen Mitglieder des Vereins (die den Ort bzw. ihre Schwiegereltern verlassen haben) gedacht wird. In einem feierlichen Akt werden dann die Novizen des letzten Jahres als eingepferchte Schwiegersöhne vereidigt – während der Zeremonie stehen sie barfuß und mit umgehängten Spielzeughasen da. (Der Hase ist in der bulgarischen Kultur ein Symbol des Novizenstatus, ob in der Schule, beim Militär oder eben in einem Verein). Zur Tagesordnung gehört auch die Ernennung der Goldenen Schwiegersöhne des Jahres. Abschließend werden Grußworte der Delegationen von landesweiten Partnervereinen sowie – in den späteren Jahren des Festes – auch von ausgewiesenen Schwiegermüttern gesprochen.
Überhaupt wurden mit den Jahren die Schwiegermütter zunehmend in das Fest involviert. Es wird ein kulinarischer Kongress für Schwiegermütter veranstaltet, und auch der Charakter des festlichen Abendessens veränderte sich. Ursprünglich als Klausur für eingepferchte Schwiegersöhne gedacht, wird es allmählich zu einer offenen Veranstaltung, bei der allerdings die Schwiegermütter die Fete ihrer uneigentlichen Söhne bezahlen müssen. Erst nach Mitternacht darf gegangen werden, will man nicht das gesamte Gelage zu sich nach Hause umsiedeln. Als Ausklang wird zum Ausgangsort – dem Tsoljovets-Brunnen – zurück gewandert, wo ein Reigentanz und der erneute Trank des Brunnenwassers das Fest beschließen.
Der Informationscharakter des Festes ist in seiner Relevanz vielleicht gleichrangig mit dem Gestaltungscharakter. Sowohl das Wie als auch das Was des Gezeigten stehen im Zentrum des Szenarios.
Zum Zwecke der Memorierung werden die modernen Massenmedien benutzt – außer in der zeit- und ortsgleichen Performanz sind manche der Texte und Bilder in ihrer vorübergehend ausgereiften Form in der Festival-Zeitung *Zetropolski Ežidelnik* zu finden. Der humoristische Charakter der Publikation ist allein schon am Zeitungstitel erkennbar: Dieser ist eine Kontamination von „zet", dem bulgarischen Wort für Schwiegersohn, und dem Namen der Stadt Etropole, sowie von „ež" = „Igel" und „delnik" = „Alltag, Werktag". Gemeint ist also etwas wie *SchwiegeRetro Stachellage* (was natürlich ein Phantasietitel ist, mit dem – zum Zwecke

eines besseren Verständnisses auf Deutsch – nur in etwa der Stil, nicht aber deckungsgleich der Inhalt des bulgarischen Zeitungstitels wiedergegeben werden kann). Eine weitere Dokumentation zum Fest bietet der Sammelband von Georgi Gergov.[6] „Meinen Kindern und Enkeln gewidmet", versteht sich der Band als „ein Buch für jeden Mann". Er zeigt eine rührende Mischung von ernsthaft populärwissenschaftlicher Heimatkunde und scherzhafter Genderdebatte. Der erste Teil des Bandes referiert die Geschichte des Ortes und seiner Leute und vermittelt aufschlussreiche Informationen über die antiken Kulturschichten, über die Genese und Entwicklung von Bildung, ostorthodoxer Kirchenpolitik (als Wiedergeburt einheimischer Traditionen, in Abwehr gegen den osmanisch-muslimischen Kulturchauvinismus), über das bürgerliche Selbstbewusstsein und namhafte Persönlichkeiten. Im zweiten Teil sind Texte, Fotos und Karikaturen aus den Jahrzehnte alten Festumzügen enthalten.




Was bedeutet das Personalpronomen *ICH* für einen Schwiegersohn? – *I*mmer *C*hronisch *H*armonisierend.
Was ist das Gemeinsame zwischen der Sonne und der Schwiegermutter? – Auf beide kann man nicht ungestraft zu lange blicken.
Während sich der Gestaltungscharakter des Festes eher an traditionellen Formen der Volkskunst orientiert, ist der Inhalt als moderne Parodie von traditionellen Gender-Stereotypen konzipiert. Die meisten Texte beklagen eine Unterwerfung des Mannes, die zuweilen so radikal und ungebrochen verkündet wird, dass allein schon an diesem scharfen Gegensatz zum gemeinhin üblichen Geschlechterverständnis in der bulgarischen Kultur die Übertreibung abzulesen ist:

[6] Alle in diesem Artikel angeführten Zitate entstammen der Ausgabe „Etropolskite zet'ove" („Die Etropoler Schwiegersöhne)" von Georgi Gergov und werden mit der entsprechenden Seitenzahl und in Übersetzung ins Deutsche (von uns, N.B. und M.H.) laufend im Text ausgewiesen.

**I. Pflichten**

[…]

6. Niemals vergessen, dass er [der eingepferchte Schwiegersohn] nichts mehr ist als ein kaputter Fernseher: mit Bild und ohne Ton.
7. Bei Fluchtgedanken sich erinnern, wie er vor Jahren hier eingezogen ist.
8. [und letztens] Und überhaupt: gehorchen, dulden, schweigen und artig sein.

**II. Rechte**

Keine

**III. Exemplarisches Wochenprogramm**

Mo. Große Wäsche (von Mann und Kindern).
Di. Damenwäsche.
Mi. Bügeln.
Do. Teppiche, Matratzen, Fußläufer klopfen.
Fr. Grundreinigung im Haus.
Sa. Aufräumen des Hofes. Baden der Kinder.
So. Kochen und Familienausflug.
Mo. Alles von neuem, solang es auszuhalten ist...

**IV. Tagesordnung**

05.00 – 07.00 Aufwachen. Die Frau, die Kinder, das Frühstück, die Betten richten. Eigene Hygiene.
07.00 – 12.00 Ruhezeit, aus Gründen dienstlicher Beschäftigung.
12.00 – 13.00 Kuss, Auftischen, Schnellimbiss, Geschirrspülen, Kuss, Abgang.
13.00 – 17.00 Zweite, dienstlich bedingte Ruhezeit mit Kaffee.
17.00 – 19.00 Die Krippe, der Kindergarten, die Frau, das Fernsehen.
19.00 – 20.00 Schnellimbiss, Aufräumen, Zoff, Lernen.
20.00 – 21.00 Das Bett, die Kinder, die Frau, das Fernsehen.
21.00 – 05.00 Private Schlafzeit usw., solang es auszuhalten ist...

(Auszug aus den „Richtlinien für Schwiegersöhne", 74)

Das Zusammenführen von ‚typisch männlichen' (den Hof aufräumen, die Betten und die Teppiche klopfen) und ‚typisch weiblichen' (Wäsche waschen und bügeln, Geschirr spülen, kochen und die Kinder versorgen) Aufgaben in der Tagesordnung des Mannes ist eine Übertreibung, welche diese Figur vordergründig zum Opfer, unterschwellig aber zum alleinigen Manager und Macher in der Familie stilisiert. Die Rolle der Frau wird hier total ignoriert, sie gerät zur anwesenden Abwesenheit, zu einem mythologischen Schema ohne praktische Bedeutung für das Funktionieren der Familie. Verwöhnt, versorgt und verantwortungslos, wird die Ehefrau und Mutter als eine entbehrliche Schönheit *sine cura* repräsentiert. Auffällig ist hier auch die zu realsozialistischen Zeiten weitgehend deformierte Einstellung

zum Arbeitsplatz und zu den dienstlichen Verpflichtungen – zur Arbeit geht man nur, um sich vom langwierigen Alltag zu Hause zu erholen, etwa nach dem Motto: „Die belügen mich, dass sie mich bezahlen, und ich belüge sie, dass ich für sie arbeite". Mit dieser Arbeitsmoral erklärt sich die zweifache „dienstlich bedingte Ruhepause" über mehrere Stunden im Tagesablauf des sonst unter dem schwiegerelterlichen Dache überforderten Ehemannes.
In den ersten Jahren des Festes dominiert die Klage über die missliche Lage des zugezogenen Schwiegersohnes. Es werden die in der Xenologie üblichen Oppositionen ‚innen – außen', ‚fremd – bekannt', ‚zivilisatorisch – wild' aktiviert, um die Konfrontation des Mannes mit seiner nächsten Umwelt zu begründen:

Eid der Etropoler Schwiegersöhne
Ich, der junge etropolische Schwiegersohn,
der seine Heimat verlassen sollte
und willig kam in die fremde Region,
nun doch vom Herzen schwören wollte:
Zum Vorbild und zur allgemeinen Freude will ich
Der brave Jung' sein von dem Schwiegerelternpaar.
Nie mehr Rechte will ich haben
Als die Hälfte von denen der Frauen.
(…)
In der Familie bleiben oder nicht
Bestimmt die Schwiegermutter und nicht ich.
Den Lohn muss ich für die Kinder und fürs Essen geben,
und vom Rest sollen Frau und ‚Mamma' leben.
(…)
Auf Anforderung zum Nachwuchs-Kriegen will ich beitragen,
doch wie die Kinder sollen heißen, muss mich keiner fragen.
Meine Haushaltsfertigkeiten gelobe ich zu verbessern,
Zu Ehren der Schwiegermütter, aber auch der -söhne, unterdessen.
Nie meine Urheimat darf ich vergessen,
für den Fall meines Abschiebens mit einem Besen.

Um den Fall einer Kehre abzuwenden, heißt es in einer parodistischen Abwandlung des marxistischen Appells zum Klassenkampf:

Schwiegersöhne aller Länder, seid rücksichtsvoll!
(Spruch auf einem Umzugstransparent, 82f.)

Als Parodie auf die Losung der meist gelesenen, offiziösen Tageszeitung jener Jahre, ist der Spruch genau zum Gegenteil eines aufmüpfigen proletarischen Appells verkehrt. Er spricht die unterdrückte Sonderstellung dieser Immigranten in der eigenen Familie aus, wie sie in allen Lebensbereichen sich manifestiert:

Der Schwiegersohn ist am Leben geblieben,

denn er hat nur brav geschwiegen.

Indem die traditionellen Rollenzuteilungen pervertiert werden, ist das in seiner männlichen Domäne beschnittene Familienoberhaupt als Opfer dargestellt. Entrechtet, weil unzulänglich von Frauenhand versorgt, entwickelt man aber auch einen gewissen Trotz und Willen zur Selbstständigkeit:

Willst du mampfen, koch dir selber!
(Transparent-Spruch vom Festumzug, 98)

Ausgeglichen wird die schiefe Lage auch durch Sprüche, in welchen sich der Macho noch seiner Herrlichkeit erinnert:

Im Juli zupfe ich die Klamotten zurecht
Ich muss mich auf modisch trimmen
Und immer häufiger im Arbeitszimmer
Bei der Sekretärin klopf' ich, wie'n Specht!
September bringt der Frau übervolle Teller
Mit Auberginen, Dill, Paprikaschoten
So dass die Nachbarin und ich im Keller
Einwecken tun bis in die Puppen.
(Aus dem „Kalender des glücklichen Schwiegersohnes", 86)

Die Gratwanderung zwischen Unterwürfigkeit und Schlitzohrigkeit, zwischen Konformismus und Eigensinn bringt das soziale Verhalten des eingepferchten Schwiegersohns in die Nähe der traditionellen, als ‚normal' geltenden Rolle der jungen Ehefrau gegenüber den Schwiegereltern männlicherseits. Die Rücksicht auf die aufnehmende Familie bedient auch das eigene Interesse an einem konfliktlosen und doch bedarfsorientierten Lebensstil:

Der Leisegang-Sonderpreis wurde neulich Herrn Barfuß verliehen, der jeden Morgen im Laufe eines ganzen Jahres mit ausgezogenen Schuhen heimgekommen ist, um seine früh aufstehende Schwiegermutter nicht zu stören (Zetropolski Ežidelnik 2000: 1).

Fassen wir zusammen:

Das Gendermodell des Schwiegersöhne-Festes in Etropole kennt nur eine Rolle, die autokratisch ist – die der Schwiegermutter, auf die alles Übel wegdelegiert wird. Sie betrachtet den Schwiegersohn als Eroberung und Erwerb und ist die mit Macht ausgestattete, aggressive Autorität. Ein mittleres (schwaches) Männlichkeitsbild wird durch die Person des Schwiegervaters repräsentiert, die aber verhältnismäßig selten erscheint. Der eingepferchte Schwiegersohn ist eine dezentrierte Figur, denn er lebt sowohl im Betrieb (starke Position in der Außenwelt) als auch zu Hause (untergeordnete bzw. nicht-autonome Position in der privaten Sphäre). Er könnte zwischen der Außenwelt und der Familie vermitteln, braucht aber eine Partner-

figur, die fest daheim verankert ist – die Ehefrau. Auch sie (wie der Vater) wird aber kaum vorgeführt. Und somit wird die Ehe als eine Institution, die bestimmt ist, den Mann zu zähmen und zu ‚zivilisieren', zu einer quasi-pädagogischen Anstalt, in der nur Zugeständnisse an den allgemeinen Bedarf an Hausfrieden gemacht werden und zugleich nach Wegen der Unterwanderung dieser Abhängigkeitsverhältnisse gesucht wird. Im Fest der Etropoler Schwiegersöhne bahnt sich diese Unabhängigkeitsbewegung den Weg aus der Familie in die Öffentlichkeit des happenings, um im karnevalesken Brandmarken der Schwiegermutter die männliche Emanzipation zu befördern. Dass mit den Jahren die Schwiegermütter selbst als Festrednerinnen, Gastronomen und Sponsoren sich an der Veranstaltung beteiligen, sagt viel über die konfliktabbauende Funktion dieses populären Formats.
In der Antike sind aus dem Konflikt zwischen der eigenen kulturellen Identität der Braut und der fremden Umgebung der aufnehmenden Familie Tragödien entwachsen. Zu stark und zu unversöhnt standen sich gegenüber: Männer und Frauen, Sterbliche und Götter, Kulturmenschen und Barbaren, *polis* (Stadt) und *genos* (Familie), das Sekuläre (Politik) und das Heilige (der Ritus), das Öffentliche (Staat) und das Private (Ehe, Eros). Die *dramatis personae* fungierten als kodifizierte Typen, geradezu als abstrakte ideelle Entitäten, um die besagten Beziehungen zu veranschaulichen. (Auch Goethes „Iphigenie auf Tauris" hat die Problematik mit in die Moderne herüber getragen.)
In der Neuzeit erscheinen viele dieser Konflikte als nach und nach erledigt, andere als eingeebnet. Der Ernst der interkulturellen Konfrontationen wird geläutert im happening der öffentlichen Unterhaltung. Anstatt mit fleckiger Leidenschaft begegnen sich auch die Geschlechter mit einer ironischen, spielenden Auswertung der konkreten Lebensverhältnisse. Im anekdotischen Spiegeleffekt der Performanzen wird vermittelt, wie der Fremde zum maßgeblichen Bürger wird, wie feminin und maskulin keine schroffen Gegensätze mehr bilden, sondern teilweise austauschbar sind in der Lebenspragmatik. Die Spannung zwischen den Eheleuten wird abgeleitet und übertragen in die Konfrontation zwischen der jungen Kleinfamilie und der Schwiegermutter, aber auch diese Konflikte werden mit Humor und Ironie gemeistert. In den karnevalesken Formaten wird keine revolutionäre Leistung im Geschlechterkampf vollbracht, sondern im Gegenteil – die traditionelle Unterwerfung der Frau wird in einer *per-version* karikiert, um anstatt der gewaltigen Genderoppositionen eine Politik der Überzeugung und der zivilisierten Überwindung scharfer Gegensätze schmackhaft zu machen.

## Literatur

Гергов, Георги (2003): Етрополските зетьове. Ohne Ort. ЗЕтрополски ЕжиДелник (2000). H. 2.

Коев, Николай (2000): Зетьова орис. Етрополе: Одрек.

Jireček, Constantin Jos. (1877): Die Heerstrasse von Belgrad nach Constantinopel und die Balkanpässe: eine historisch-geographische Studie. Prag: Verlag von F. Tempsky.

Kristeva, Julia (2001): Fremde sind wir uns selbst. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt a.M.

## Internetquellen

http://www.snimka.bg/album.php?album_id=26451&view=1&photo=1 <15.3.2008>.

# Die Witzfigur und der Roman „Baj Ganjo“: Spiele, Perspektiven, Standpunkte des Ostens und des Westens[1]

*Alexander Kiossev (Sofia)*

1894/95 erschien in der damals wichtigsten bulgarischen Zeitschrift, „Misăl“ („Gedanke“), Aleko Konstantinovs Roman „Baj Gan'jo. Neverojatni razkazi na edin săvremenen bălgarin“ („Baj Ganjo. Die unwahrscheinlichen Abenteuer eines zeitgenössischen Bulgaren“), in dem auf der Grundlage der mündlich verbreiteten Anekdote über die gleichnamige Witzfigur die zentralen bulgarischen Identitätssymbole und traditionellen patriotischen Werte in Frage gestellt werden.

Jede Kultur fertigt ähnliche halb-folkloristische, anekdotenhafte personifizierte Embleme ihrer selbst an. Bilder solcher „typischen“ Vertreter sind der deutsche Michel, die französische Marianne, der englische John Bull. Auf diese Figuren projiziert die jeweilige Kultur ihre Autoreflexionen mit allen heroisierenden, pathetischen, ironischen Aspekten. Der bulgarische Fall jedoch erweist sich als komplizierter, weil sein Emblem negativ und selbstironisch ist. Baj Ganjo ist ein komischer nationaler Anti-Held, ein unzivilisierter, listiger Bulgare, ein Gauner, der als Rosenölhändler durch Europa reist und, nach Bulgarien zurückgekehrt, sich skrupellosen politischen und journalistischen Intrigen widmet: Baj Ganjo sei kein nationaler Typ, sondern eine nationale Schande, meint deshalb der in Leipzig ausgebildete Philosoph, Literaturkritiker und Gründer der Zeitschrift „Misăl“, Dr. Krăst'jo Krăstev. Damit soll keineswegs gesagt werden, dass keine anderen Bilder und Per-

[1] Übersetzt von Annegret Middeke.

sonifikationen in der bulgarischen Kultur vorhanden wären – im Gegenteil: die Helden aus Ivan Vazovs „Epopeja na Zabravenite" („Epopöe der Vergessenen") sind das beste Beispiel dafür –, doch erfuhr keine andere nationale Emblematisierung eine derart widersprüchliche Verbreitung wie die zwischen Folklore und populärer Kultur einerseits und hoher Kultur andererseits oszillierende Figur Baj Ganjos.

Die anekdotenhaften Geschichten über die Reisen Baj Ganjos werden aus der Perspektive junger, europäisierter Bulgaren mit ironischem Spott erzählt. Sie bedienen sich der Erzähltechnik des Witzes. „Nur zu, jeder von uns soll etwas von Gai Ganju[2] erzählen," (BG: 5) beginnt der Roman, und fast jedes Kapitel wird mit einer Phrase wie „Hört zu, jetzt will ich euch meine Begegnung mit Bai Ganju erzählen" (BG: 13) oder „Habt ihr schon das Neueste gehört?" (BG: 95) oder „Halt mal, jetzt will ich euch mal erzählen, wie wir mit Bai Ganju (...)" (BG: 25) usw. eingeleitet, auf welche die Aufforderung folgt, dies unverzüglich zu tun. Die aus dem Paar „typisch bulgarischer (Anti-)Held" und „Gruppe in Europa ausgebildeter, aufgeklärter Erzähler" bestehende narrative Struktur bildet zugleich die hierarchische Interpretationsstruktur des Romans, wobei die Erzählerinstanz die ultimative symbolische Macht der bulgarischen Kultur verkörpert. Somit erweisen sich die Reisen und Intrigen des Baj Ganjo als Textstrategie, um die Konstellation der wichtigsten nationalen Symbole, die traditionellen patriotischen Werte und die nationale Ideologie als Ganze in Frage zu stellen. Dadurch, dass der Roman keine verfremdende satirische Distanz zu seinem Helden schafft, sondern vielmehr eine „umgekehrte" und peinliche nationale Identifikation von seinem Leser fordert, ist die Rezeption in Bulgarien von besonderer Brisanz. Die widersprüchliche Resonanz auf dieses provokative Werk, das den Leser in der Schwebe zwischen Identifikation und Nichtidentifikation hält, zeigt sich in unzähligen heftigen Kontroversen, Kritiken und Interpretationen, in denen die Frage „Ist Baj Ganjo typisch für die bulgarische Nation?" diskutiert wird. Hinzu kommt, dass der Roman jenseits der Ebene der Identifikation und Anti-Identifikation einen ganz besonderen Konflikt zwischen der balkanisch-orientalischen populären Kultur und der damals sich etablierenden nationalen Hochkultur darstellt, der sich nicht nur im Gegensatz zwischen dem Trickster-ähnlichen Helden und dem ironisch- intellektuellen Erzählerkollektiv, sondern auch in Textsorten- und Stilkonfrontationen ausdrückt. In diesem ungelösten Gattungskonflikt schwebt das Werk in der Unbestimmtheit zwischen roman- und novellenähnlichen Erzählverfahren sowie in Formen der populären verbalen Kultur (Witz, Anekdote, Klatsch, Gerüchte usw.). Das bedeutet, dass nicht allein die Identität des Helden, sondern auch jene des Werkes selbst problematisch ist.

In der hohen bulgarischen Literatur, d.h. in Aleko Konstantinovs Roman, ist der „bulgarische Antiheld" Baj Ganjo undenkbar ohne seinen Doppelgänger, den Er-

[2] Die Transliteration des Namens ist in den deutschen Übersetzungen unterschiedlich.

zähler. Er ist der „europäisierte Bulgare“, die Instanz der kulturellen Autorität, die mit ironischem Spott auf ihren Helden blickt, die für dessen Beschreibung, Interpretation und Bewertung und damit für die „echten“ Werte, Regeln und Normen zuständig ist. Sie definiert, was wesentlich und was unwesentlich, was eigen und was fremd in der bulgarischen Kultur ist, wer ein würdevoller Kulturträger und wer ein durchschnittlicher Massenmensch, ein „Mensch aus dem Volk“ ist. In diesem Diskurs über die Autorität sind die Überlegungen bezüglich des eigenen nationalen „Wesens“ und dessen Vergleich mit Europa ideologisch untrennbar verbunden mit der Einführung von Hierarchien und mit der Einnahme einer intellektuellen Position (im Sinne eines Trägers und Bewahrers der kulturellen Bilder), die sich von der des „authentischen Volkes“ abgrenzt. Und so ist Baj Ganjo – im Unterschied zu den Witzen über ihn, in denen er in der Nähe der anthropologischen Figur des Tricksters angesiedelt ist, – in Aleko Konstantinovs Roman „kontrolliert“, gleichsam gezähmt durch den ironischen literarischen Diskurs der aristokratischen bulgarischen Intelligenz.

Bereits mit seiner ersten Auflage rief der Roman eine heftige kritische Kontroverse hervor, deren Hauptfrage genau jene war, inwieweit Baj Ganjo das echte bulgarische Wesen verkörpere. Die wichtigsten bulgarischen Kritiker fühlten sich geradezu verpflichtet, „Baj Ganjo“ zu interpretieren und damit auch umzuinterpretieren, war doch jede neue Deutung zugleich auch eine neue Version der nationalen Ideologie. Schriftsteller und Literaturkritiker wie Penčo Slavejkov, Dr. Krăst'jo Krăstev, Prof. Dr. Ivan Šišmanov, Božan Angelov, Prof. Dr. Bojan Penev usw. haben „Baj Ganjo“ neu und durchaus auch gegen die Intention des Autors gelesen. Bis heute hat dieses unkonventionelle, an der Grenze zwischen der elitären und der populären Kultur stehende Buch ungefähr 80 Auflagen erreicht, hinzu kommen Neubearbeitungen und „Fortsetzungen“; der Held selbst wurde wieder zu einer berühmten Witzfigur im Bereich der populären mündlichen Kultur.

Trotz der über 40 Übersetzungen blieb „Baj Ganjo“ im Großen und Ganzen ein bulgarisches, für Ausländer schwer verständliches Phänomen. Zum Thema einer internationalen Debatte wurden das Buch und sein Held erst in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, angeregt durch eine deutsche Interpretation: 1931 veröffentlichte die namhafte bulgarische Zeitschrift „Filosofski pregled“ („Philosophische Rundschau“) eine Diskussion, die als „Diskussion über den ‚problematischen Bulgaren‘“ bekannt wurde. Auslöser dafür war der gleichnamige Aufsatz des großen deutschen Slawisten Gerhard Gesemann, der kurz nach seiner Publikation in der „Slavischen Rundschau“ in bulgarischer Übersetzung, besorgt von Kiril Christov, in der Zeitschrift „Učilisten pregled“ („Schulische Rundschau“) abgedruckt wurde. Gesemann, dessen Aufsatz selbst eine Replik auf den Essay „Charakterni čerti na bălgarina“ („Charakterzüge des Bulgaren“) des bulgarischen Schriftstellers Konstantin Petkanov ist, interpretiert den Roman in einer für die bulgarische Tradition ungewöhnlichen und unerwarteten Weise.

Der in der traditionellen bulgarischen Interpretation als „negativer Held" und als „peinlich" für die bulgarische Nation angesehene Baj Ganjo, dessen Überleben auf seiner biologischen Kraft und seinem natürlichen Amoralismus beruht, verwandelt sich nun in der Gesemannschen Interpretation in einen positiven „balkanischen, opportunistischen und vitalen Typ". Der peinlich-komische Held, der das Nationalgefühl einer ganzen Lesergeneration provoziert und unter den bulgarischen Kritikern eine Vielzahl an kontroversen Interpretationen und Polemiken hervorgerufen hatte, wird hier zum einzigen und eigentlichen Repräsentanten nicht nur der bulgarischen, sondern aller „balkanischen" Kulturen.

Eine solche Interpretation, die aus einer autoritativen Außenperspektive angefertigt wurde und somit frei von leidenschaftlichen bulgarischen Identifikationen oder „Nichtidentifikationen" mit dem Helden (aber nicht unbedingt von anderen, z.B. deutschen Leidenschaften) ist, erwies sich als zu provokativ für die bulgarische Seite und wurde mit vier polemischen Antworten quittiert (vom Hauptredakteur der Zeitschrift Dimităr Mihalčev, von Konstantin Petkanov selbst und von den Literaturkritikern Georgi Konstantinov und Georgi Canev). In der Diskussion um die Thesen Gesemanns werden traditionelle bulgarische Interpretationsstrategien zum Umgang mit dem problematischen Helden gefestigt oder neu verhandelt und verschiedene Meinungen über das „bulgarische Wesen", über die Entstehung und das Überleben der bulgarischen Nation geäußert. Gesemann selbst, der der bulgarischen Seite nicht direkt antwortete, setzte seine Beschäftigung mit den diskutierten Problemen in Aufsätzen wie „Zur Charakterologie der Slaven. Der parasitäre Balkaner" und „Kultur der Südslaven" fort, sein Interesse an der Balkanthematik kulminiert in seinem Buch „Heroische Lebensform. Zur Literatur und Wesenkunde der balkanischen Patriarchalität".[3]

Das Provokante für die nach Europa strebende bulgarische Kultur in der Diskussion der 30er Jahre ist, dass Gerhard Gesemann den Helden Baj Ganjo ohne Vermittlung jener bulgarischen intellektuellen Instanz liest, welche das Europäische in der bulgarischen Kultur verkörpern sollte: die Instanz der Bildung, der Kultur, der Zivilisation. Die hierarchisch-ironische Perspektive zum Helden lässt er komplett unberücksichtigt, obwohl doch gerade die Gruppe von ironischen Erzählern, jene Bulgaren, die – wie Aleko Konstantinov selbst – ihre Ausbildung im Ausland genossen haben, die viel gereist sind, die von den Früchten der Zivilisation gegessen haben und den Anspruch erheben, die Konventionen, die Zeichensysteme und die Werte der europäischen Kultur zu kennen, zu beherrschen und in ihrem Namen zu sprechen, für das bulgarische kulturelle Bewusstsein von essentieller Bedeutung ist. Die Erzähler in Aleko Konstantinovs Roman sind bewusste Westler, Europäisten, deren Autorität darauf beruht, im bulgarischen Kontext als Vertreter Europas

[3] Die polemische „Baj-Ganjo"-Rezeption ist längst nicht beendet, weder in der bulgarischen Literaturwissenschaft (es sei nur an die Interpretationen Bojan Ničevs, Nikola Georgievs, Michail Nedelčevs, Svetlozar Igovs, Valeri Stefanovs, Živko Ivanovs u.a. erinnert) noch in der deutschen und nordamerikanischen Slawistik (hier seien die Aufsätze Wolfgang Gesemanns, des Sohnes von Gerhard Gesemann, oder Mary Neuburgers erwähnt).

anerkannt zu werden. Mit der Missachtung dieser Instanz provoziert der *reale* westliche Intellektuelle die bulgarische Kultur zutiefst, da er auf diese Weise nicht nur deutlich macht, dass sie ihre intellektuelle Macht nicht rechtmäßig ausübt, sondern auch dass sie nicht einmal das Potential besitzt, eigene Autoritäten zu schaffen.
So kommt es zu einer eigenartigen Zweiteilung der europäischen Instanzen. Das nationale Emblem Bulgariens, das eben nicht die Figur Baj Ganjo aus der Witzkultur, sondern der Roman „Baj Ganjo" als Teil der bulgarischen Hochkultur ist, wird von den Autoritäten der deutschen Kultur völlig anders gelesen als von denen der bulgarischen. Metonymisch ausgedrückt, kann man sagen, dass die Lesart des realen Europas (Gerhard Gesemann) das imaginäre bulgarische „Europa" (Aleko Konstantinov) ignoriert, oder anders gewendet: dass die reale europäische Autorität die sich als Europa ausgebende bulgarische Autorität ignoriert.

In Gesemanns „Baj-Ganjo"-Interpretation kann man durchaus einen Präzedenzfall einer sehr eigenartigen hermeneutischen Situation sehen, die bis heute gültig und charakteristisch für die Kommunikation zwischen dem europäischen Zentrum und der europäischen Peripherie ist. Der deutsche Slawist als autoritätstragender fremder Repräsentant der bulgarischen Kultur weist den bulgarischen Repräsentanten der europäischen Kultur zurück, erkennt ihn als Stimme der Zivilisation, der Kultur und der Werte nicht an. Die fremde intellektuelle Elite interpretiert eine periphere, osteuropäische kulturelle Situation ohne Vermittlung der lokalen intellektuellen Elite so, als würde diese gar nicht existieren. Das kann sogar noch schärfer und provokanter formuliert werden: *Die reale europäische Autorität negiert die Vermittlungsinstanzen der bulgarischen Hochkultur und zieht es vor, die periphere Kultur direkt als anthropologisches Material zu interpretieren.* In ihren Augen ist die (Witz-)Figur Baj Ganjo realer und „wahrer" als der Schriftsteller Aleko Konstantinov selbst, von dem Gesemann übrigens behauptet, dass er ein schlechter sei. Ein solcher Akt trägt durchaus ideologische Implikationen, denn wenn der deutsche intellektuelle Blick auf die bulgarischen nationalen Embleme den bulgarischen Blick auf selbige nicht nötig hat, steckt darin auch die latente Behauptung, dass die lokale periphere Kultur nicht in der Lage sei, sich selbst zu interpretieren.
So gesehen kann die Diskussion zwischen Gesemann und der Redaktion des „Filosofski pregled" als Dialog und als Konflikt zwischen einem „westlichen" und einem „östlichen" Diskurs bezüglich der aktuellen Rolle des Nationalismus und der Symbole gesehen werden, mit der eine (östliche) Nation ihre Identität ausdrückt. Dieser Dialog ist nicht frei von Machtasymmetrien. In ihm spielt sich der ewige Streit um die Darstellung der Nation aus der „Innen- oder Außenperspektive" ab, d.h. um die Metasprache, mit der eine Nation ihre historischen und kulturellen Sujets, deren Ereignisse, Protagonisten und Leistungen kommentiert und kategorisiert. In diesem „Dialog-Konflikt" findet ein kompliziertes Spiel zwischen „Zentrum" und „Peripherie", zwischen Anerkennen und Ablehnen der Autorität und des kategorialen Systems des „Zentrums" von Seiten der „Peripherie" sowie zwi-

schen der Bereitschaft und der Unlust von Seiten des „Zentrums“ statt, die Peripherie als gleichberechtigten Dialogpartner zu akzeptieren.

Wie sehr diese hermeneutische Asymmetrie auch heute noch charakteristisch für die Kommunikation zwischen den zentralen und peripheren Kulturen ist, ob der Blick des Westens auf die neuen „Eliten“ Osteuropas eher ein „Metablick“ ist, der – anstatt die hermeneutische Bereitschaft zu signalisieren, einen Dialog auf gleicher Augenhöhe zu führen – den soziologischen und anthropologischen Diskurs typisiert, sind verhandelbare Fragen. Nicht selten jedenfalls werden die peripheren Kulturen in der Betrachtung der großen europäischen Kulturen als flaches anthropologisches Feld ohne intellektuelle Spitzen und Autoritäten wahrgenommen, auf dem ihre *vermeintlichen* Repräsentanten, z.B. die Witzfigur Baj Ganjo, interessanter und „authentischer“ erscheinen als die *realen*, z.B. die Intellektuellen.[4]

## Literatur

### Primärliteratur

БГ = Константинов, Алеко (1980): Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. В: Константинов, Алеко: Събрани съчинения. София, т. 1, 109-233. (Erstausgabe: Мисъл 1894/1995.)

BG = Konstantinov, Aleko (1974): Bai Ganju, der Rosenölhändler. Übersetzt von Georg Adam, Hartmut Herboth und Norbert Randow. Hg. von Norbert Randow. Leipzig.

### Sekundärliteratur

Георгиев, Никола (1992): Името на розата и на тютюна.София.

Gesemann, Gerhard (1931): „Zur Charakterologie der Slawen: Der problematische Bulgare“. In: Slavische Rundschau. H. 3, 404-409.

Gesemann, Gerhard (1933): Zur Charakterologie der Slaven. Der parasitäre Balkaner. In: Slavische Rundschau. H. 5, 1-16.

Gesemann, Gerhard (1936): Kultur der Südslawen. (Bulgaren, Serben, Kroaten, Slowenen) In: Kindermann, Heinz (Hg.): Handbuch der Kulturgeschichte, 2. Abt.: Geschichte des Völkerlebens. Potsdam, 1-52.

Gesemann, Gerhard (1943): Heroische Lebensform: Zur Literatur und Wesenskunde der balkanischen Patriarchalität. Berlin.

Gesemann, Wolfgang (1978): Baj Ganju und die Anderen. Eine komparativ-typologische Studie. In: Holthusen, Johannes/Kunstmann, Heinrich/Schrenk,

[4] S. dazu Kiossev (357-369).

Josef (Hg.): Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß, Zagreb 1978. München, 49-75.

Игов, Светлозар (1992): За жанровата същност на Бай Ганьо. В: Игов, Светлозар: Българските шедьоври. София, 94-113.

Иванов, Живко (1999): Бай Ганьо: между Европа и отечеството. София.

Кьосев, Александър (2005): Лелята от Гьотинген. София.

Константинов, Георги (1931): Бай Ганьо и характерологията на българина. В: Философски преглед. Бр. 4, 350-354.

Михалчев, Димитър (1931): Бай Ганьо и характерологията на българина. В: Философски преглед. Бр. 4, 350-354.

Неделчев, Михайл (1987): Двумоделността на „Бай Ганьо“. В: Неделчев, Михайл: Социални стилове, критически силуети, София, 48-60.

Neuburger, Mary (2006): To Chicago and Back: Aleko Konstantinov, Rose Oil, and the Smell of Modernity. In: American Quaterly of Russian, Eurasian, and East European Studies. H. 3, 427-445.

Ничев, Боян (1976): От фолклор към литература. София, 320-352.

Петканов, Константин (1930): Характерни черти на българина. В: Философски преглед. Бр. 4, 353-367.

Петканов, Георги (1930): Бай Ганьо и характерологията на българина. В: Философски преглед. Бр. 4, 353-367.

Стефанов, Валери (1994): „Преносвачът на граници“. В: Стефанов, Валери: Творбата – безкраен диалог. София, 38-66.

Цанев, Георги (1931): Бай Ганьо и характерологията на българина. В: Филосовски преглед. Бр. 4, 357-361.

# Zur Ambivalenz der Europa-Bilder in Aleko Konstantinovs „Baj Ganjo"

*Katerina Kroucheva (Göttingen)*

Aleko Konstantinovs Hauptwerk stellte durch die ungewöhnlich radikal ablehnende Haltung zum Nationalen, die darin zum Ausdruck kommt, Generationen von Kritikern vor eine Herausforderung. Unter den zahlreichen Interpretationen, die der Roman erfuhr, schien zumindest eine von Anfang an weitgehend konsensfähig zu sein: Als positives Gegenbild zum – aus der Sicht einiger Kritiker zu Unrecht – verspotteten Repräsentanten des Bulgarischen diene in diesem Text ein idealisiertes Europa der Bildung, Ordnung und Humanität. Damit solidarisiert sich auch Inna Peleva, die Autorin, die sich bislang am ausführlichsten mit der Darstellung einzelner Nationen im „Baj Ganjo" befasst hat. Laut ihrer Untersuchung gibt es

> in der bulgarischen Kultur weder vor noch nach Konstantinovs Buch ein so vollkommen positives Bild ‚Europas', ein derart extrem idealisierendes Märchen (…) von jenem wunderbaren Ort und seinen wunderbaren Menschen (Peleva: 244).[1]

Bis heute ist die Mehrzahl der Interpreten eher dazu bereit, ihre eigene Position in Bezug auf den „Europäismus" in Konstantinovs Werk zu definieren, als dazu, der Besonderheit Rechnung zu tragen, dass in einem komischen Werk die positiven Vorbilder grundsätzlich ebenfalls Karikaturen sind und dass in einem satirisch

[1] Alle Zitate aus dem Bulgarischen außer denen aus „Bai Ganju, der Rosenölhändler" (= BG) sind von mir, K.K., übersetzt.

dargestellten Konflikt in der Regel beide Seiten von einem humanistischen Persönlichkeitsideal abweichen.

Es lohnt sich daher, der „rousseauistischen" Beobachtung von Nikola Georgiev (26) nachzugehen, nach der die Europäer in Konstantinovs Roman aus der Perspektive des kräftigen, jungen Balkaners Baj Ganjo grundsätzlich von schwacher Konstitution sind: Sie sind unsportlich, essen eine geschmacklose Nahrung, kommunizieren verdächtig leise miteinander und verhalten sich insgesamt würdelos und unaufrichtig. Für Georgiev (27f.) folgt aus der Darstellung der Konfrontation zwischen dem „körperlichen Orient und dem entkörperlichten Westen" die Erkenntnis, dass Baj Ganjo in seiner brutalen jugendlichen Kraft von seinem Autor letztlich doch als hoffnungsvolles Symbol des nach Europa aufbrechenden bulgarischen Staates etabliert werde. Aus meiner Sicht resultiert aus dieser Tendenz in der Stilisierung umgekehrt der Eindruck einer besonders tiefen Niederlage des Protagonisten.

Den Vertretern der westeuropäischen Zivilisation wird nicht nur durch Baj Ganjo, sondern auch seitens der fiktiven Erzähler Ohnmacht in jeder Hinsicht bescheinigt. Die Europäer sind passive, bis zur Naivität freundliche Menschen, die zu keiner kraftvollen Ablehnung des robusten Eindringlings, der ihre Regeln und ihre Interessen verletzt, fähig sind. Anstelle der erwarteten Verachtung zeigen sie zumeist milde Verwunderung und Mitleid – ob mit dem beschämten europäisierten Begleiter oder gar mit dem schockierenden Fremden selbst –, oder sie amüsieren sich. Auf vollkommen stereotype Weise reagieren etwa die freundliche Familie in der Wiener Oper, die Zuschauer im Schwimmbad oder die Mitglieder der Dresdner Trauergesellschaft (vgl. BG: 12, 17, 23). In Prag warten mehrere Kutscher dann geduldig auf Bezahlung (vgl. BG: 38), und ein Frisör versucht solange „schüchtern", alles zur vollen Zufriedenheit seines schwierigen Kunden zu erledigen, bis er endlich – immerhin „wütend" – beschließt, auf seinen Lohn zu verzichten, um seine geistige Überlegenheit zu demonstrieren (BG: 43f.). Gänzlich ausgeliefert ist der Frechheit Baj Ganjos der höfliche und zurückhaltende Bulgarienfreund Jireček.

Konstantinovs Europäer weisen zudem auch in sozialer Hinsicht Defizite auf. Es handelt sich bei ihnen keineswegs nur um gebildete und höher gestellte Persönlichkeiten, sondern auffallend oft auch um unterschiedliche Arten von Bedienungspersonal: Nachdem die Pester Episode von einem Bahnbeamten eröffnet wird, legt sich Baj Ganjo mit einem Platzanweiser in der Wiener Oper an, beleidigt danach zwei Wiener Kassiererinnen und terrorisiert später überall in Europa diverse Kutscher, Kellner, Gepäckträger und Hausdiener beiderlei Geschlechts. Auf der Reise durch Böhmen wird der bulgarische Zug von Bauern und Bauarbeitern begrüßt, und die kultiviert feiernden Ausländer in der Nähe von Sofia sind, wie der Erzähler mit Verwunderung feststellt, nicht „etwa reiche, wohlhabende Leute", sondern „Klempner, Schlosser [und] Tischler" (BG: 96).

In den meisten Fällen, in denen es sich ausdrücklich um Angehörige der „besseren Gesellschaft“ handelt, besteht wiederum eine andere Art von sozialer Statusschwäche, etwa im Hinblick auf die intakte bürgerliche Großfamilie. Der pensionierte Minister Prof. Jireček lebt als alternder Junggeselle bei seiner Mutter, die gebildete Prager Vermieterin und ihre Tochter sind nicht nur minderbemittelt, sondern auch einsam, die reiche amerikanische Familie in Dresden ist vom Verlust des Sohnes gezeichnet, und der philanthropische Herr Naprstek hat die Anerkennung seiner Landsleute und die Rehabilitation durch die österreichische Regierung auf dem Umweg über Amerika erlangt, d.h. er hat die Verletzungen des Status- und Heimatverlusts erlebt.
Wiederholt wird den Europäern der höhere Status durch Baj Ganjo streitig gemacht. So verwechselt der Protagonist eine Tante des toten amerikanischen Studenten und dann auch die Tochter der Prager Vermieterin mit Hausangestellten, um später in einem Akt von arrogantem Egalitarismus festzustellen, dass es in Europa grundsätzlich unmöglich sei, höher gestellte Frauen und Dienerinnen auseinander zu halten (vgl. BG: 86). Ähnlich respektlos äußert sich Baj Ganjo über den Schweizer Rektor und den Dekan, denen der Status selbständig denkender, erwachsener Männer abgesprochen wird (vgl. BG: 80f.). Zugleich beansprucht Baj Ganjo für sich selbst einen höheren Status als ihm realistischerweise zusteht. Er verlangt vom tschechischen Frisör, sowohl König Umberto als auch Napoleon III ähnlich gemacht zu werden, gibt sich in Prag für einen Millionär aus und benimmt sich zu den Bulgaren in seiner Umgebung so, als wäre er ihnen sozial überlegen (zu Letzterem vgl. etwa Kovačev).

Aus der Sicht der Europäer handelt es sich bei den Fehlern von Baj Ganjo in der Regel um keine ernsthaften Vergehen, sondern um peinliche Fauxpas, um das Nichteinhalten der Etikette: Der auffällige Bulgare hat keine Tischmanieren, benimmt sich ordinär zu Frauen und hält sich dabei für einen großen Frauenhelden. Er kennt nicht die übliche Benutzung von Taschentüchern, demonstriert unbeherrscht sein Misstrauen gegenüber den Europäern und missachtet ihre Kleiderordnung.
Wie Nikola Georgiev (24) bemerkt, rekurriert das Europabild im „Baj Ganjo“ auf eine schematisierte Vorstellung, die sich darin erschöpft, den Westen Europas als „Ordnung, Sauberkeit, Zurückhaltung, Krawatten, ein wenig Kunst beim Wiener Ballett und Photoalben“ zu sehen. Aleksandăr Kiossev wiederum weist, u.a. anhand der Beobachtung, dass sich der Erzähler der ersten Wiener Episode zum Zeitvertreib eine nicht näher gekennzeichnete unanstrengende Lektüre vornimmt, darauf hin, dass die hohe Kultur, insbesondere in der typischen repräsentativen Form des literarischen Kanons, eine untergeordnete Rolle in dieser Darstellung spielt (vgl. Kiossev: 83, Anm. 27; vgl. auch Milčakov).
Dasselbe trifft auf alle Bereiche europäischer Kultur zu, an denen die Erzähler teilhaben. Bei ihrer Bildung handelt es sich in erster Linie um eine relativ gute Kenntnis gesellschaftsfähigen Verhaltens und um eine stark ausgeprägte Empfind-

lichkeit für Handlungen, die einem entsprechenden Verhaltenskodex zuwiderlaufen. So besucht der erste Wiener Erzähler Schönbrunn, hält sich lange bei den Affen im Wiener Zoo auf und schaut sich abends nicht etwa „Hamlet“ oder „Wilhelm Tell“, sondern das Ballett „Die Puppenfee“[2] an. Auf diese Art von Kultur beruft sich auch Baj Ganjo selbst, wenn er angesichts der Urlaubsgesellschaft am Iskar seufzt: „Ja, ja, der Prater, der Prater …“ (BG: 100).
Letztlich besteht die perfekte Gesellschaft, die auf allen Ebenen zivilisiert ist (vgl. Peleva: 250), vor allem aus niedrigeren Ebenen. Umso demütigender für Baj Ganjo, der nicht einmal auf dem leichtesten Level der populären, mondänen Kultur mitspielen kann. Als es einmal tatsächlich um „ernste“ Kunst – um den tschechischen Nationalkomponisten Smetana und dessen Oper „Die Verkaufte Braut“ – geht, wird die Trägerin dieser Kultur und damit indirekt der Gegenstand ihrer pedantischen Bewunderung selbst lächerlich gemacht: Die Prager Vermieterin wiegt in „innigem Behagen“ den Kopf „im jeweiligen Tempo, bald adagio, bald allegro, als pieke sie mit der Nase nach den Noten der Fiorituren“ (BG: 72).

Im „Baj Ganjo“ werden Österreich-Ungarn und dessen Nachbarländer zwar karikiert, aber im Ganzen doch positiv dargestellt. Das ist seltsam genug für einen Autor, der im innenpolitischen Sinne selbst gar kein Westler und schon gar kein Freund der Donaumonarchie war. Konstantinovs Zentraleuropa ist eine Art statisches, traditionelles, vorindustrielles „Old Europe“ im Cheneyschen Sinne, dessen Attribute bei näherem Hinsehen recht instabil wirken.
In Prag nieselt es, also sind Männer, Frauen und Kinder mit Regenschirmen ausgestattet, junge Mädchen tragen Blumensträuße, die ihnen keiner der plumpen Gäste abnehmen will, tschechische Bauern winken mit Mützen und Kopftüchern, und die deutschen und tschechischen Handwerker in Sofia haben auf ihrem Ausflug Decken und Schaukeln für die Kinder mitgebracht. Zudem wirken ihre verstreuten Grüppchen selbst „wie Blumensträuße“ (BG: 96). Der aggressiven Grobheit des Protagonisten wird die Feinheit der Europäer entgegengesetzt, eine Feinheit, deren zerbrechliche, rituelle, automatenhafte Schönheit besonders stark in der Darstellung der Wiener Ballettaufführung sinnfällig wird.
Selbst Fürst Ferdinand, dem Konstantinov zahlreiche bissige Satiren gewidmet hat, und sein Hofstaat sind in diesem Kontext ausnahmsweise Teil der harmlosen, verletzlichen westeuropäischen Kultur. Ferdinand und seine Frau treten auf dem Osterempfang in der Rolle der großzügigen, duldsamen Gastgeber auf und halten dabei das wohl zerbrechlichste Attribut eines Europäers im ganzen Werk in der Hand, denn sie schenken jedem der Gäste ein Ei (BG: 153).

---

[2] „Die Puppenfee“ ist ein pantomimisches Ballett, das von Joseph Bayer (1852-1913) im Jahr 1888 für die Wiener Hofoper komponiert wurde, Libretto und Choreographie stammen vom Hofballettmeister Joseph Haßreiter (1845-1940). Ein Puppenhändler präsentiert darin einer englischen Familie seine Puppen, die nachts zum Leben erwachen und tanzend der Puppenfee huldigen. Das Stück wird heute noch alljährlich in der Staatsoper aufgeführt und ist eines der meist gespielten Ballettwerke im deutschsprachigen Raum, häufig mit einer kindgerechten Choreographie versehen.

Ähnlich widersprüchlich ist die Darstellung des Türkischen im „Baj Ganjo". Die Momente des osmanischen Erbes, etwa die türkischen Einsprengsel in der Sprache des Protagonisten oder die Einschränkung seiner Weltkenntnis auf das frühere Osmanische Reich, gehören zu den unsympathischen Zügen in Baj Ganjos Charakter. Türkisiert sind auch die Namen seiner furchtbaren Begleiter Gotschoolu und Dotschoolu.
Zugleich ist das Verhältnis der Erzähler zum Türkischen keineswegs durchgehend negativ. Wie im zweiten Teil des Buches klar wird, gehören die Türken zu den Opfern Baj Ganjos und seiner Komplizen (vgl. BG: 102). Die türkischen Gefängnisse sind allem Anschein nach humaner als die bulgarischen (vgl. BG: 179), und die Presse im jungen bulgarischen Staat ist primitiver als die im Osmanischen Reich, zumindest scheint es Gotschoolu und Dotschoolu so (vgl. BG: 143).
Das Türkische bzw. Osmanische als Element der Charakteristik einzelner bulgarischer Figuren im Werk ist demnach aus vielerlei Hinsicht abstoßend, schädlich, erschreckend. Dennoch ist die Gesellschaft, der es entstammt, immerhin gut genug, um als positives Gegenbild zur Bajganjovština, dem Bajganjotum, zu dienen. Bezeichnenderweise handelt es sich wie im Falle der Europabilder auch um eine alte Kultur der gediegenen Umständlichkeit, die gegenwärtig Schwäche und Passivität demonstriert. Der höfliche türkische Kutscher, der Baj Ganjo abends nach Hause bringt (vgl. BG: 112), ist als heimische Variante der Prager Kutscher nicht nur eine Art ironische „Übersetzung" europäischer Zustände unter notwendiger Berücksichtigung der Niveauunterschiede. Sein kurzer Auftritt schafft auch eine der dezenten Parallelen zwischen den beiden fremden Welten, denen das Bulgarische begegnet – zwischen dem Osmanischen Reich und Europa.

Im „Baj Ganjo" findet eine satirische Auseinandersetzung mit problematischen Ausprägungen des Bulgarischen statt, wobei, wie insbesondere von Inna Peleva (197-235) gezeigt, in vielen Fällen ein betont pietätloser Umgang Konstantinovs mit Themen und Symbolen der bulgarischen Wiedergeburtszeit erkennbar ist. Zugleich ist im Roman, trotz des vordergründigen Europäismus der fiktiven Erzähler, die Darstellung eines Europa der labilen Körperlichkeit, der schwachen psychischen Konstitution, der sozialen Statusschwäche und kulturellen Seichtheit festzustellen. Die Irritation, die das problematische Werk immer noch bei seinen Lesern auslöst, hängt unter anderem mit der Inkongruenz beider Seiten des darin vorgeführten traurigen Konflikts zusammen: des Konflikts zwischen den von Baj Ganjo mit großem Aufwand aktualisierten Merkmalen des Nationalen einerseits und einer verletzlichen Kultur, die wider Erwarten nicht einmal wirklich die hohe Kultur der „Festung Europa" ist, andererseits. Dass das Osmanische Reich dabei nicht nur als Zerrbild Europas, sondern gewissermaßen auch als sein „Partner" in der Opposition zum primitiv patriotischen Bulgarien und den von ihm geschaffenen Zuständen fungiert, trägt zweifellos zur Vertiefung der Irritation bei.

# Literatur

## Primärliteratur

Константинов, Алеко (1980): Бай Ганьо. Невероятни разкази за един съвременен българин. В: Събрани съчинения. София. Т. 1, 109-233. (Erstausgabe: Мисъл 1894/1995.)

BG = Konstantinov, Aleko (1974): Bai Ganju, der Rosenölhändler. Übersetzt von Georg Adam, Hartmut Herboth und Norbert Randow. Hg. von Norbert Randow. Leipzig.

## Sekundärliteratur

Георгиев, Никола (1992): Името на розата и на тютюна. София.

Кьосев, Александър (1997): Игрите на Европа. Опит за картография на един български дискурс. В: Коларов, Радосвет и др. (съст.): Анархистът законодател. Сборник в чест на 60-годишнината на проф. Никола Георгиев. София, 65-88.

Ковачев, Огнян (2005): „Бай Ганю“ – книга за слугата-господар или в търсене на изгубената идентичност. В: Литература и идентичност. Преображения на другостта. София.

Милчаков, Яни (2007): Бай Ганю като пътник на *Титаник*. В: Култура. Бр. 22, 05.06.2007.

Пелева, Инна (2002): Алеко Константинов. Биография на четенето. София.

# Die Kulturheroik des Kreises „Misăl“ und die Lachkultur des Kreises „Bălgaran“. Ein literarischer Feldzug

*Annegret Middeke (Göttingen)*

## 1 Humor und Klassik

Die meist intuitive Gleichsetzung von ernster und „hoher“ sowie humoristischer bzw. komischer und „niederer“ Literatur rührt aus der normativen Regelpoetik mit ihrer an die Ständeklausel gebundenen Drei-Stile-Lehre und ist auch nach deren Überwindung im Sturm und Drang, dem sich aller Tradition und Konvention widersetzenden Geniezeitalter, eine bis heute gängige Denkfigur, mit welcher über Würde und die Unwürde literarischer Texte befunden wird. „Der Humor ist eins der Elemente des Genies, aber sobald er vorwaltet, nur ein Surrogat desselben“, heißt es in Goethes „Maximen und Reflexionen“ (§ 65). Daraus lässt sich ein Humorbegriff ableiten, der an die klassischen Werte Beschränkung und Maß, innere Harmonie und Ruhe gebunden ist. In diesem Sinn erklärt Friedrich Wilhelm Riemer (129f.):

> Wie man Goethen den Witz abspricht, so soll er auch keinen Humor gehabt haben. Es kommt freilich auf die Sorte von dieser Nieswurz an, die man gerade verlangt und die er eben nicht führt. // (...) // Wenige haben Sinn für den Goethischen Humor, und so fehlt ihnen auch der Geschmack daran; daher finden sie sich auch nicht in ihn, wenn er zur Ironie sich erhebt, die man ihm zwar im ganzen nicht abspricht, aber

> erst zu bemerken glaubt, wenn sie handgreiflicher wird und als indirekter Spott erscheint (...).

In dem nicht „handgreiflichen", nicht spottend derben, sondern dem bedachtsamen, nur dem geschmacks- und stilsicheren Hörer zugänglichen „Goethischen Humor" sieht Riemer eine alle Zustände und Vorgänge des (alltäglichen) Lebens transzendierende und alle Inkonzilianzen harmonisierende tugendhafte Kraft, die sich durch „hohe wohlwollende Ironie", „Billigkeit bei aller Übersicht", „Sanftmut bei aller Widerwärtigkeit" und „Gleichheit bei allem Wechsel" auszeichnet. Sie beruhe auf einer „Gesinnung, die sich über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt" (Riemer: 130), und erscheint deshalb gerade nicht „niedrig", sondern würdevoll, stolz, erhaben.
Goethe hat sich nie systematisch, aber immer wieder sporadisch über Humor geäußert und dabei eine ambivalente Einstellung erkennen lassen. „Reiner Humor", heißt es konträr zu Riemers „Mitteilungen über Goethe" im „Goethe-Lexikon", „(...) aus einer Haltung erhabenen Darüberstehens und heiterer Gelassenheit findet sich, vorsichtig ausgedrückt, höchst selten (...)" (Wilpert: 496f.)

Die bulgarische Goethe-Rezeption konzentriert sich bevorzugt auf das Bild des Klassikers und nimmt, da Humor von einem Olympier erst gar nicht erwartet wird, solche Inkongruenzen kaum wahr. Bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als die deutsche Literatur, vor allem die deutsche Klassik, eine maßgebliche kulturelle Orientierungsgröße im literarischen Leben Bulgariens darstellte (s. Lauer 1989), entstand dort ein heroisches, mit den Idealen der Klassik befrachtetes Goethe-Bild. An dessen Implementierung im kulturellen Bewusstsein der Bulgaren hat der Literaturkreis „Misăl" (Gedanke [1892-1907]), allen voran sein „priesterlicher Führer"[1] Penčo Slavejkov, maßgeblich mitgewirkt; er ging sogar so weit, mit Blick auf das würdevolle Bild des Weimarer Klassikers eine eigene nationale Klassik zu entwerfen (s. Tihanov: 139f.; Middeke). Und so ist es nicht verwunderlich, dass die Mitglieder des Kreises „Misăl", ohne sich nennenswert mit Humor beschäftigt zu haben, jegliches Humorverhalten, das nicht jenem von Riemer formulierten edlen, erhabenen, das Alltägliche überwindenden „Goethischen Humor" entspricht, ablehnten.

## 2 Der Kreis „Misăl" und sein Pathos

Die Zeitschrift „Misăl", um die sich der gleichnamige literarische Kreis – mit seinen vier Hauptmitgliedern Krăst'ju Krăstev, Penčo Slavejkov, Pejo Javorov und Petko Todorov – formierte, wurde 1892 von dem in Leipzig promovierten Dr. Krăstev gegründet und stellte fünfzehn Jahre das einflussreichste Kulturorgan Bulgariens dar (s. Igov: 345-375). Die außerordentlich wichtige Rolle des Kreises

[1] So der Titel der Slavejkov-Monographie von Stojan Karolev.

als Vorreiter, als erste Generation und als kulturelle Autorität der bulgarischen Moderne hat mit jenem „eigenartigen Entwicklungsrhythmus“ (Lauer 1990: 605) zu tun, den Gačev als „verspätet beschleunigte Entwicklung“ bezeichnet. Noch heute verbinden sich im Selbstverständnis der bulgarischen Literatur das stolze Bewusstsein, dass die Schaffung der slawischen Schrift und deren erste große Blüte, das Goldene Zeitalter des altkirchenslavischen Schrifttums im 10. Jahrhundert, bulgarische Ereignisse waren, und das nationale Trauma, infolge der fast 500jährigen osmanischen Fremdherrschaft (1396-1878) in die kulturelle Isolation geraten zu sein. Mit dem im 18. Jahrhundert erwachten Anspruch auf „nationale Wiedergeburt“, der Befreiung Bulgariens im russisch-türkischen Krieg und der Staatsgründung begann der von Gačev beschriebene kulturelle Nachholprozess, in dem der Kreis „Misăl“ einen ersten wichtigen Meilenstein setzte.
Drei der vier Mitglieder (Krăstev, Slavejkov, Todorov) stammten aus traditionsreichen, der bulgarischen Bildungselite zugehörigen Familien, haben wie derzeit zahlreiche junge Bulgaren an deutschen Universitäten studiert[2] und Impulse aus der deutschen Kultur in die bulgarische hineingetragen. Sie selbst sahen sich als die Erneuerer bzw. Begründer[3] der „echten“ bulgarischen Literatur und zugleich als deren moderne Klassiker. Sie trugen maßgeblich zur Befreiung der bulgarischen Literatur aus der „Angewandtheit“ (Georgiev), d.h. aus dem patriotischen Bezugsrahmen, bei und setzten sich für ein gänzlich neues, modernes[4] Literaturverständnis ein.[5] Von großer Bedeutung für die postulierte Autonomisierung und Diversifizierung des literarischen Feldes waren zum einen ihr aristokratisches dichterisches Selbstverständnis (der „berufene Dichter müsse stets die „allgemein menschlichen Ideale“[6] suchen [Krăstev 1892: 732]) und zum anderen die kategorische Ablehnung der „Tendenzliteratur“ zugunsten des „reinen“, zweckfreien ästhetischen Genusses (Krăstev 1903). Auch humoristische Literatur wurde als „anekdotenhaft und tendenziös“ abgelehnt (sie sei des Namens Literatur nicht würdig[7]) und bis auf wenige Ausnahmen von den Mitgliedern des Kreises „Misăl“ nicht verfasst. Noch bevor sie ihr klassisches Selbstverständnis und elitäres, kulturmissionarisches Pathos entwickelten, hatte Krăstev (1903: 283) zur Sparsamkeit bei der Verwendung von allem, was in der Kunst Lachen auslöst, gemahnt: Die Grenze zwischen dem, was lustig im Leben und was lustig in der Kunst ist, müsse jeder Dichter souverän zu

[2] Todorov in Berlin. Slavejkov und Krăstev, der dort seine Promotion im Fach Philosophie abgeschlossen hat, in Leipzig.

[3] Explizit in Krăstevs manifestartiger Studie „Mladi i stari“ („Alte und Junge“) und Slavejkovs „Bălgarskata poezija. I. Predi. II. Sega“ („Die bulgarische Dichtung. I. Früher. II. Jetzt“).

[4] Modern, weil sie Literatur als Gegendiskurs zu den herrschenden Rationalitätsformen verstanden.

[5] Während in Europa Jean Moréas das Manifest des französischen Symbolismus („Un manifeste littéraire. Le Symbolisme“ [1886]) verfasste, Hermann Bahr die Überwindung des Naturalismus (1891) forderte, Hermann Broch die „fröhliche Apokalypse“ und Friedrich Nietzsche die „Umwertung aller Werte“ beschworen, gehörte in Bulgarien das literarische Schaffen, die Errichtung einer Nationalliteratur, noch zu den vornehmlichen patriotischen Aufgaben.

[6] Alle Zitate aus dem Bulgarischen und Russischen sind von mir, A.M., übersetzt.

[7] S. etwa Krăstevs Rezensionen über Ivan Vazovs humoristische Werke.

ziehen wissen, damit die Heiterkeit nicht in die Lächerlichkeit, ja Geschmacklosigkeit absinke.

## 3 „Misăl“ auf dem literarischen Feld Bulgariens

Nach der Befreiung aus der osmanischen Fremdherrschaft in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts war die publizistisch-literarische Landschaft ungeordnet und schwer überschaubar. Es entstand eine Vielzahl an Periodika, die größtenteils kein klares Profil aufwiesen, sich inhaltlich kaum voneinander unterschieden und sehr kurzlebig waren. Eine spezifisch literarisch ausgerichtete Zeitschrift gab es nicht, bis der „Literaturpatriarch“ Ivan Vazov im März 1885 die Zeitschrift „Zora“ („Morgenröte“) gründete, die allerdings nach nur sechs Ausgaben wieder eingestellt wurde. „Misăl“, die „Zeitschrift für Wissenschaft, Literatur und Kritik“, war das erste bulgarische Medium, das sich durch ein großes Spektrum an literarischen Gattungen sowie eine höchst anspruchsvolle Literaturkritik hervortat, zudem Aufsätze aus verschiedensten wissenschaftlichen Bereichen (Philosophie, [Kultur-] Geschichte, Ästhetik, Geographie, Politik, Psychologie, Pädagogik, Schulwesen) beinhaltete. „Misăl“ verschaffte sich zunehmend Respekt in der bulgarischen Öffentlichkeit, in „Misăl“ veröffentlichen zu dürfen, galt schon bald als Nachweis über unzweifelhaftes literarisches Talent. Es sei „ein geheimer Wunsch eines jeden jungen Schriftstellers und Kritikers [gewesen]“, erinnert sich nach Krăstevs Tod Professor Balabanov (323), „unter die Fittiche jenes legendären Vogels genommen zu werden – mit dem weisen Blick und dem beutegierigen Schnabel –, der ‚Misăl’ heißt.“ Tatsächlich galt die Zeitschrift, in der bereits nach wenigen Jahren ein Großteil der jungen bulgarischen Intelligenz versammelt war,[8] als unumstrittene kulturelle Autorität auf dem literarischen Feld Bulgariens.

Während ihres zwölfjährigen Bestehens[9] profilierten sich aber auch andere Zeitschriften, die sich durch eine klare ästhetische, literarische und gesellschaftlich-politische Position sowie durch relative Langlebigkeit auszeichneten: die bürgerliche „Bălgarska sbirka“ („Bulgarische Sammlung“ [1893-1915]), der akademische „Bălgarski pregled“ („Bulgarische Rundschau“ [1893-1900]), bekannt auch als „Professorenzeitschrift“, das „Novo vreme“ („Neue Zeit“ [1897-1923]), Publikationsorgan der Sozialisten, und der „Bălgaran“ (1904-1909), „Zeitschrift für Humor und Satire“. Durch polemische Abgrenzungen von diesen Zeitschriften und die wirkungsvolle Herausstellung ihrer eigenen ästhetischen Positionen konnte „Misăl“ ihre führende Rolle über einen weiten Zeitraum behaupten. Kritisch wurde es mit dem Auftauchen der ganz jungen Generation, den Bălgaranern.

---

[8] Schon im zehnten Jahrgang (1900) hatte „Misăl“ einen sehr großen Kreis von renommierten Mitarbeitern, darunter acht ständigen, im elften Jahrgang (1901) kamen weitere drei dazu, darunter Pejo Javorov.

[9] 1910 brachten die Vier zwei Sammelbände „Misăl“ heraus. Das Ende der „Ära ‚Misăl’“ ist aus diesem wie aus anderen Gründen nicht leicht bestimmbar.

# 4 „Misăl“ und „Bălgaran“

Der vom 10. Januar 1904 bis zum 20. Juni 1909 erscheinende „Bălgaran“ verstand sich als „Zeitschrift für Humor und Satire“. In ihr veröffentlichten zum Teil unter Pseudonymen neben Schriftstellern auch talentierte Karikaturisten ihre Werke und demonstrierten den liberalen Geist der jungen bulgarischen Intelligenz. Um die Zeitschrift „Bălgaran“ formierten sich die sogenannten Bălgaraner („bălgaranovci“), eine Gruppe junger Intellektueller, die in Abgrenzung von der elitären Salonkultur des Kreises „Misăl“ sich in Bierwirtschaften, Cafés, Restaurants oder im Kasino trafen. So berichtet ein Ohrenzeuge von einer Versammlung in der „Sredna gora“, einem Café im Zentrum Sofias:

> Man hörte, dass diese jungen Menschen sich in der „Sredna gora“ versammelten, um sich zu vergnügen, beim Glas Wein zu singen und einander in Witz und Scharfsinn zu übertreffen. Die Zeit war verfinstert von politischen Leidenschaften, und der laute Ausbruch von Lebensfreude, Sorglosigkeit und Lachen, mit denen die begnadete Jugend in das bulgarische Leben eintrat, rief Neugier und Sympathie für sie hervor (Radev: 217).

Im Habitus der „Bălgaraner“ lassen sich die Anfänge einer Subkultur erkennen, die der sich konsolidierenden literarischen Hochkultur mit frechem Spott entgegentrat. Ohne ein eigenes theoretisches System im Sinne eines stringent durchdachten Gegenmodells zu propagieren, stellten sie den vorhandenen historischen, humanistischen und anthropologischen Kulturvorstellungen offene Denkstrukturen gegenüber, so dass parallel zum Spannungsfeld zwischen der patriotisch verpflichteten (Ivan Vazov), der sozial engagierten („Novo vreme“), der bürgerlichen („Bălgarski pregeld“; Bălgarska sbirka“) und der elitär intellektuellen („Misăl“) Literatur eine alternative Lachkultur entstand, die sich, so Sugarev (73), „entschieden oppositionell zum pathetisch erhabenen Ton der seriösen Literatur“ verhielt. Lachkultur ist nach Bachtin eine Weltsicht, die alles – das Heiligste wie das Trivialste – ins Licht der Komik rückt, eine Art parodistische Enzyklopädie, in der alle Formen von Mesalliance und Profanation vorkommen. Im „karnevalistischen Weltempfinden“ sieht Bachtin eine Opposition gegen die reglementierende, auf den Ernst und damit die Unveränderbarkeit pochende Herrschaft geistlicher und weltlicher Mächte. Solch einen karnevalistischen Habitus pflegten die Bălgaraner und provozierten mit Ironie, Frivolität und anderen typischen Posen der Boheme[10] den stolzen Geist der Kulturmissionare von „Misăl“ so sehr, dass die sich wiederum veranlasst sahen, ihr heroisch-intellektuelles Modell der Kulturproduktion gegen das der Lachproduktion zu verteidigen. Insofern kann „Bălgaran“ durchaus als „das transformierte Gesicht“ (Rak'ovski: 151) von „Misăl“ bezeichnet werden.

[10] S. dazu Mühsam (137f.); Bourdieu (93-103).

Interessanterweise richteten die Bălgaraner – anders als die anderen „Misăl"-Gegner im Wettstreit um die kulturelle Macht – ihr Augenmerk weniger auf Slavejkov und Krăstev, die eigentlichen Hüter des „Misăl"-Diskurses, und mehr auf Pejo Javorov, den hoch begabten Sonderling und geheimnisvollen Außenseiter des Kreises, der sich nie ganz mit der Ideologie seiner Mitstreiter identifizieren konnte. Das mag durchaus daran gelegen haben, dass Javorov der einzige im Kreis „Misăl" war, der sich überhaupt auf den ironisch-spielerisch transformierenden Dialog mit „Bălgaran" eingelassen hat. So ließ er beispielsweise im „Bălgaran" eine selbst verfasste Metaparodie auf das vierte Gedicht seines Zyklus' „Esenni motivi" („Herbstmotive") abdrucken, in der nicht nur sein eigener literarischer Code, sondern auch das Parodiemuster von „Bălgaran" parodiert werden. Zwei Monate später publizierte Elin Pelin, einer der bekanntesten Bălgaraner, eine Parodie von Javorovs Parodie ebenfalls in „Bălgaran". Zu Recht behauptet Ruskov (125), dass solche Formen parodistischer Dialogizität gerade „nicht destruktiv transformierend" angelegt waren, sondern im Gegenteil dem Original und seinen Innovationsenergien Kontinuität garantierten.

Umso bezeichnender für die sture, humorlose Abwehrhaltung Krăstevs und Slavejkovs ist es, dass umgekehrt Elin Pelin, der begabteste und literarisch unkonventionellste Autor des „Bălgaran", nicht eines seiner Werke in „Misăl" veröffentlichen konnte.[11] Elin Pelin, ein „Naturtalent", bewusst anti-intellektueller Dorfschriftsteller, kritischer Realist und Bohemien zugleich, stellte einen neuen Typ literarischen Realismus' vor, der sich allen bis dahin bekannten Konventionen widersetzte. Seine polyphonen Erzählungen zeigen ohne moralisierende Didaktik Erscheinungen der bulgarischen Lebenswelt (häufig den Zerfall der patriarchalen Dorfwelt), entbehren aber nicht einer lyrisch-philosophischen sowie einer humoristischen Ebene. Diese neue Literatur, die sich jeglicher Klassifizierung entzieht, gepaart mit der unleugbaren Begabung des Autors war eine Herausforderung für „Misăl".

„Misăl" reagierte auf die „Provokationen" des „Bălgaran" mit Exklusion, wie das Beispiel Elin Pelin zeigt, mit negativen Kritiken[12] sowie mit einem pädagogisch sich ausgebenden normierenden Habitus. Alle Kritiken stimmen darin überein, dass Elin Pelin ein vielversprechendes Nachwuchstalent sei, die negativen bemängeln jedoch, dass er seine Begabungen nicht kultiviere. Der mit dem Kreis „Misăl" eng befreundete Literaturwissenschaftler Bojan Penev (65ff.) kritisiert neben der „leichten, inhaltslosen und latent zynischen Literatur" und dem ihr innewohnenden „Anarchismus und Nihilismus" auch den Habitus der Bălgaraner, den

[11] Radev (278f.) bezeugt, dass Elin Pelin Krăstev das nicht hat verzeihen können.

[12] Neben zwei positiven Kritiken aus dem Jahr 1905, „Bălgaran" von Andrej Protič und „Razkazi ot Elin Pelin" (Erzählungen von Elin Pelin) von Jordan Marinopolski – beide schrieben im Übrigen nicht nur für „Misăl", sondern auch für den „Bălgaran" – erschien im selben Jahr eine negative, „Elin-Pelin" von Vladimir Vasilev, und 1907 die Aufsätze „Literatura okolo „Bălgaran"" (Die Literatur um den „Bălgaran") von Bojan Penev und „Pevec na selska nevolja" (Sänger der dörflichen Not) von Krăst'jo Krăstev.

er als „Bohemienposen“ beschreibt. Letztendlich aber schafft er, indem er mit einer gewissen Herablassung von einer „noch minderjährigen Literatur“ spricht und den „Bălgaran“ ein „Bălgarančo“ („Bălgaranchen“) nennt, ein Bild von nicht ganz ernst zu nehmenden infantilen Querulanten. Die Infantilisierungsstrategie ist ein taktischer Kunstgriff, mit dem einerseits die literarischen Potentiale Elin Pelins gewürdigt und andererseits die eigene Souveränität und Überlegenheit demonstriert werden.

Im Unterschied zu den Polemiken, die „Misăl“ gegen Vazov, die Akademiker und die Sozialisten richtete, sind die gegen Elin Pelin keine Pamphlete, sondern eher so etwas wie „pädagogische Maßnahmen“. Elin Pelin schaffe seine Werke „im Schoße der dunklen Unwissenheit“, ohne auch nur den Ansatz eines künstlerischen Bewusstsein zu besitzen; die „Transformation in eine künstlerische Individualität“, meint deshalb Krăstev (1907: 97f.), werde solch einem unbedarften Künstler aus eigner Kraft nicht gelingen. Auch wenn etwas sehr Positives in der „Schlichtheit, Poetizität, Wärme, Unmittelbarkeit und in jener sanften, schweigsamen Sympathie, mit der [Elin Pelin] die Menschen und Dinge übergießt“, liege (Krăstev 1907: 118), seien doch die künstlerischen Schwächen seiner Werke unübersehbar: kompositorisch (das Fehlen eines erzählerischen Zentrums und einer organischen Einheit), stilistisch (oberflächliche Effekte, falsche Leichtigkeit, Koketterie), inhaltlich (bedeutungslose Themen) und pragmatisch (Leser, „für die Kunst aus der Erfindung von Abenteuern besteht“) (Krăstev 1907: 102). Da diese Schwächen „Fehler einer ungeübten Hand und eines nicht gefestigten Geschmacks und Gefühls“ seien, müsse Elin Pelin geschult werden: in der Sprache, im Stil, in der Weltanschauung, in der Disziplin:

> Und wenn er reif ist, seinen Lehrer zu verstehen und in die Seele seiner Dichtung einzudringen, wird er wiedergeboren und erneuert sein, wird er das alte Ich weit hinter sich gelassen haben (…) (Krăstev 1907: 120).

Die Art und Weise, wie der Kreis „Misăl“ sein künstlerisches Pathos gegen den frechen Spott der neuen Schriftstellergeneration verteidigen musste, zeigt, dass das literarische Feld sich verändert und „Misăl“ seine bis dato stabile Machtposition eingebüßt hat. Dieses verkennend, traten die Vier selbst ernannten ewig „Jungen“[13] erstmals als Erwachsene im Sinne von Erziehungsberechtigten auf und forderten, getragen von dem klassischen Selbstverständnis, an „Urteil und Einsicht überlegen“ zu sein, von den Bălgaranern und insbesondere von Elin Pelin jenen Akt des vernunftbestimmten Sich-Unterordnens, über welchen Gadamer (263f.) die Bestätigung von rechtmäßigen Autoritäten definiert.

Das allerdings war zu dem Zeitpunkt schon nicht mehr möglich; statt auf Anerkennung stieß „Misăl“ auf trotzigen Widerstand, wie eine in „Bălgaran“ veröffentlichte Karikatur mit dem Untertitel „Vojnata na bălgarskija Parnas“ („Der Krieg auf

[13] So der Titel von Krăstev Studie „Mladi i stari“ („Die Jungen und Alten“ [1907]), in welcher auch der Aufsatz über Elin Pelin enthalten ist.

dem bulgarischen Parnass“) deutlich macht, in der die Vier keineswegs als wohlmeinende Pädagogen, sondern als Menschenfresser erscheinen (vgl. Najdenova-Stoilova: 269).

## 5 Die subversive Kraft des Humors

Die Bălgaraner nutzen die subversive Kraft des Humors, um scheinbar unumstößliche Werte, das heroische Pathos und die unversehrbare klassische Aura des Kreises „Misăl“, mit ironischer Leichtigkeit in Frage zu stellen. Ihr Humor ist eine Depotenzierungsstrategie (Boitcheva), um dem von „Misăl“ reklamierten Erhaben- und Vollkommenheitsanspruch eine vergängliche Seite hinzuzufügen, ihr gemeinschaftliches Lachen ein kreativer, selbstbejahender Akt. Diese Form von uneigentlicher und indirekter Selbstbehauptung gegenüber den „Großen“ der bulgarischen Literatur, empfinden diese – nur Javorov bildet, wie gesagt, eine Ausnahme – in ihrem klassischen Humorverständnis als respektlos, statt darin die Potentiale eines intellektuellen Spiels zu erkennen und produktiv zu nutzen. Ihre Abwehrversuche scheitern nicht nur an dem eigenen hohen Anspruch, sondern auch an der Erstarrung ihres selbst erschaffenen Mythos.

## Literatur

Bachtin, Michail (1969): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Übersetzt von Alexander Kaempfe. München.

Балабанов, Александър (1983): Д-р Кръстев. В: Димов, Георги (изд.): Иван Д. Шишманов. Д-р Кръстев. Боян Пенев. София, 315-323.

Благоев, Димитър (1898): Из живота и литературата. В: Ново време. Кн. 3, 302-307.

Boitcheva, Snejana (2006): Das Karikieren als Verfahren der Depotenzierung des Erhabenen und Vollkommenen: Thomas Bernhards „philosophisches Lachprogramm“. In: Lercher, Marie-Christin/Middeke, Annegret (Hg.): Wider Raster und Schranken: Deutschland – Bulgarien – Österreich in der gegenseitigen Wahrnehmung. Göttingen, 47-54.

Bourdieu, Pierre (1999): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.

Гачев, Георги (1964): Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы XIX в.). Москва.

Gadamer, Hans-Georg (1969): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen.

Georgiev, Nikola (1997): „Angewandtheit" und „Nichtangewandtheit" der bulgarischen Literatur. In: Lauer, Reinhard (Hg. [in Verbindung mit Alexander Kiossev und Thomas M. Martin]): Die bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht. Wiesbaden, 13-25.

Игов, Светлозар (1996): Кратка история на българската литература. София.

Кръстев, Кръстьо (1892): Поетът и обществото (Звукове, Лирически стихотворения от Иван Вазов). В: Мисъл. Кн. 12, 729-736.

Кръстев, Кръстьо (1903): За тенденция и тенденциозната литература. В: Мисъл. Кн. 2, 5 и 6, 98-106, 277-285, 356-369.

Миролюбов (= Кръстев, Кръстьо) (1907): Певец на селска неволя. В: Млади и стари. Критически очерк върху българска литература. Тутракан, 95-125.

Lauer, Reinhard (1989): Zur Frage der Fremdorientierung in der bulgarischen Literatur. In: Lauer, Reinhard/Schreiner, Peter (Hg.): Kulturelle Traditionen in Bulgarien. Göttingen, 263-280.

Lauer, Reinhard (1990): Literatur. In: Grothusen, Klaus-Dieter (Hg.): Bulgarien. Südosteuropa-Handbuch. Bd. 4. Göttingen, 605-631.

Маринополски, Йордан (1905): Разкази от Елин-Пелин. В: Мисъл. Кн. 2, 137-140.

Middeke, Annegret (2006): Zur literarischen Persönlichkeit Penčo Slavejkovs: Autokonstruktion und -inszenierung als bulgarischer Goethe. In: Lercher, Marie-Christin/Middeke, Annegret (Hg.): Wider Raster und Schranken: Deutschland – Bulgarien – Österreich in der gegenseitigen Wahrnehmung. Göttingen, 55-67.

Mühsam, Erich (1982): Boheme. In: Stein, Gerd (Hg.): Bohemien – Tramp – Sponti. Boheme und Alternativkultur. Frankfurt a.M., 137-139.

Найденова-Стоилова, Ганка (1986): П. К. Яворов. Летопис за живота и творчеството му. 2. изд. София.

Пенев, Боян (1907): Литература около „Българан". В: Мисъл. Кн. 1, 58-72.

Протич, Андрей (1905): „Българан". В: Мисъл. Кн. 2, 127-136.

Радев, Симеон (1966): Погледи върху литературата и изкуството и лични спомени. София.

Ракьовски, Цветан (1998): П. К. Яворов и българските поетически силуети. София.

Riemer, Friedrich Wilhelm (1941): Mitteilungen über Goethe. Auf Grund der Ausgabe von 1841 und des handschriftlichen Nachlasses hg. v. Arthur Pollmer. Leipzig 1921.

Русков, Иван (1996): Яворов и скритите диалози в литературата. В: Михайлов, Димитър/Бенбасат, Алберт (изд.): Как ехото не гъхне. Нов сборник с изследвания на П. К. Яворов. София, 113-125.

Сугарев, Едвин (1986): Вестник „Българан“ (1904-1909). В: Литературна мисъл. Кн. 2, 73-92.

Тиханов, Галин (1988): Жанрово съзнание, класичност и национална традиция. В: Кьосев, Александър (изд.): Българският канон. Кризата на литературното наследство. София, 122-160.

Василев, Владимир (1905): Елин-Пелин. В: Мисъл. Кн. 3-4, 219-224.

Wilpert, Gero von: Goethe-Lexikon. Stuttgart 1998.

# „Destillierte Gedankenkräuter". Wilhelm Buschs komische Poesie[1]

*Eva Willms (Göttingen)*

Meine Damen, meine Herren,

der Wilhelm Busch, den im In- und Ausland seit nunmehr über 100 Jahren Millionen Menschen kennen und schätzen, dessen Geschichte von Max und Moritz allein bislang über 120 Mal in über 30 Sprachen übersetzt worden ist, dieser Wilhelm Busch, so hat Theodor Heuss einmal gesagt, ist lediglich infolge der Nachfrage der Zeit nach unterhaltender Satire „in die Unsterblichkeit gestolpert". Er hat nämlich gar nicht werden wollen, was er schließlich wurde, sondern was er wollte, war: ein Maler werden. Unter günstigeren Umständen hätte sein Talent vielleicht für eine solche Karriere ausgereicht. Doch unter der Ungunst der Umstände einerseits, aber auch in Folge eines nicht ganz ergründbaren Mangels an Selbstvertrauen und eines quälerisch hohen Anspruchs an sich selbst, kam dieses Talent nicht zur Entfaltung. Trotz aller Aufwertungsversuche, die schon seine geschäftstüchtigen Erben unternahmen und die heute noch hier und da unternommen werden, dürfte das Urteil zutreffen, das der Maler Paul Klee über Buschs Malerei gefällt hat; er nannte sie, einige wenige späte Bilder ausgenommen, „eine etwas begrenzte Angelegenheit". Busch selbst hätte gefunden, dass er in diesem

---

[1] Dies ist die Erstveröffentlichung der Rede, die anlässlich des 175. Geburtstages des großen deutschen Humoristen vor der Wilhelm Busch-Gesellschaft gehalten wurde. Die herausragende Stellung des Schriftstellers und Zeichners Wilhelm Busch sowie die ebenso herausragende Qualität der Rede haben die Herausgeber bewogen, den Beitrag in den vorliegenden Band aufzunehmen.

Urteil noch zu gut weggekommen sei. Obwohl er mehrere Jahrzehnte hindurch viele Hunderte von Bildern malte, hat er nicht eines einer noch so kleinen Öffentlichkeit vorzustellen gewagt. Hätten die Erben nicht aufbewahrt, was der berühmte Onkel zu vernichten versäumt hatte, der Maler Busch wäre gänzlich unbekannt.
Er trug schwer an dieser Lebenswunde, ein Gescheiterter zu sein, aber er trug sie insgeheim. Er schirmte sein Inneres ab gegen Freund und Feind. Seine Selbstbiographie umfasst wenige Seiten, und er schrieb sie nur, um, wie er sagte, Schlimmeres und Dümmeres zu verhüten, was andere Biographen anzurichten begannen. Diese Selbstbiographie ist eine Meisterleistung des Nicht-Offenbarens, des Verhüllens aller Gefühle, Motive, Strebungen und Neigungen. Gelang es ihm, im Leben, bei stets wachsender Berühmtheit, die Umwelt in respektvoller Distanz zu halten, blieb ihm nach seinem Tod nicht erspart, was den Lebenden angewidert und verletzt hätte: Er wurde zum Studienobjekt für Analytiker und Tiefenpsychologen, und auch die Graphologie hat sich an ihm versucht. Ihrer Ansicht nach war Busch ein Frustrierter, seelisch Verödeter, der sein Leben lang unter den Kindheitsschäden infolge der Lieblosigkeit und Gefühlskälte des Elternhauses, vor allem der Mutter, gelitten hat. Zerrissen soll er gewesen sein zwischen Liebessehnsucht und Zweifeln an der eigenen Liebenswürdigkeit und deshalb habe er kein Zutrauen zu sich als Künstler, als Liebhaber, als Mensch gehabt. All dies mag seine Richtigkeit haben, obwohl mir Schlüsse dieser Art und Tragweite nie wirklich zwingend aus so wenigen Fakten zu folgen scheinen, wie wir sie von Busch wissen. Faktum ist, dass der neunjährige Wilhelm als ältester von sieben Geschwistern aus dem Haus gegeben wurde, dass er vergeblich Maler zu werden versuchte, dass er nie geheiratet hat und die wenigen Beziehungen zu Frauen, von denen wir wissen, vermutlich unglücklich verliefen. Faktum ist auch, dass er, als sich ihm eine Chance bot, wenigstens sein Brot selbst zu verdienen, schon 27 Jahre alt war, für damalige Verhältnisse also eigentlich schon eine verkrachte Existenz. Aber gesetzt auch den Fall, er war wirklich in dem umfassenden Sinn ein Geschädigter und Gescheiterter, wie man uns glauben machen will, umso größere Bewunderung verdient dann, was er aus dieser Situation gemacht hat. Er hat sich nie beklagt, wir finden bei ihm keine Bitterkeit, keine Hasstiraden, keine Rachegelüste gegen einzelne oder gar die Gesellschaft, keine Theatralik, keine Larmoyanz und keine Sentimentalität. Er lässt dem Broterwerb, dem Zeichnen und Erzählen von Bildergeschichten redlich und ehrlich alle Tugenden zukommen, über die er verfügt: seinen genialen Strich, seine Sprachkunst und alle hohen und tiefen Gedanken, die er zu denken fähig ist. Freilich gibt er ihnen eine Einkleidung, die es dem Leser und Betrachter jeweils völlig selbst überlässt, wie harmlos oder nicht er seinen Busch verstehen will, weshalb er denn auch Kindern ebenso zusagt wie Erwachsenen, Banausen ebenso wie Philosophen.

Diesem Werk möchte ich mich jetzt zuwenden und mich mit dem beschäftigen, was in meine Zuständigkeit fällt, mit dem Dichter Busch, mit dem Lyriker vor allem, nicht mit dem Zeichner. Ich will ein wenig von dem zu beschreiben versuchen, was er sagte, wie er es sagte, und warum er es so sagte.
Will man die Eigenart eines Dichters erkennen und beschreiben, dann tut man gut daran, sich seiner Besonderheit durch den Vergleich mit anderen zu versichern. Wieder wähle ich einen Ausschnitt, und zwar verfolge ich die Metapher, in der eine Blume anstelle der Geliebten gesetzt wird. Diese Metapher ist in vielen Kulturkreisen gebräuchlich, wobei die Blumen je nach Zonen wechseln. Im deutschsprachigen Bereich waren es neben der Blume allgemein vor allem die Lilie und die Rose, von denen ich Ihnen nun einige markante Verwendungen vorführen möchte. Zunächst in Versen von Christian Weise aus dem Jahre 1675, die später Brentano mehrfach aufgegriffen hat, bei Weise noch ganz in der gedankenschweren, allegorisierenden Verwendung des Barock:

1.
DIe Rose blüht / ich bin die fromme Biene
Und rühre zwar die keuschen Blätter an /
Daher ich Thau und Honig schöpfen kan;
Doch lebt ihr Glantz / und bleibet immer grüne /
Und also bin ich wohl gemüht /
Weil meine Rose blüht.

2.
Die Rose blüht / GOtt laß den Schein verziehen /
Damit die Zeit des Sommers langsamt geht /
Und weder Frost noch andre Noth entsteht /
So wird mein Glück in dieser Rose blühen /
So klingt mein süßes Freuden=Lied /
Ach meine Rose blüht!

3.
Die Rose blüht und lacht vor andern Rosen /
Mit solcher Zier und Hertzempfindligkeit /
Daß auch mein Sinn sich zu der Pflicht erbeut /
Mit keiner Blum im Garten liebzukosen /
Weil alles was man sonsten sieht /
In dieser Rose blüht.

Fast 100 Jahre später, 1772, findet das gleiche Motiv seine wohl berühmteste Verwendung, nunmehr im Volksliedton.

Heideröslein

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich will's nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Wiederum 60 Jahre später finden wir die Metapher bei Heinrich Heine. Heines zwiespältiges Verhältnis zur traditionellen Lyrik hat ja immer wieder zu der viel zitierten kalten Dusche in seinen Gedichten geführt. Er verwendet die Metapher mehrfach und hat sich dabei immer für den ungebrochenen Ton entschieden. Und so finden wir sie denn auch in einem seiner schönsten Gedichte.

Leise zieht durch mein Gemüth
Liebliches Geläute.
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus in's Weite.

Kling' hinaus, bis an das Haus,
Wo die Blumen sprießen.
Wenn du eine Rose schaust,
Sag, ich lass sie grüßen.

Durch Generationen von Dichtern in den verschiedensten Epochen sehen wir das Zutrauen ungebrochen, mit Hilfe dieser wie anderer Metaphern Bedeutendes, Gewichtiges oder auch nur Schönes sagen zu können. Und nun, 200 Jahre nach Weise, 100 Jahre nach Goethe und 40 Jahre nach Heine, 1874 Wilhelm Buschs Verwendung:

Sie war ein Blümlein hübsch und fein,
Hell aufgeblüht im Sonnenschein.
Er war ein junger Schmetterling,
Der selig an der Blume hing.
Oft kam ein Bienlein mit Gebrumm
Und nascht und säuselt da herum.
Oft kam ein Käfer kribbelkrab
Am hübschen Blümlein auf und ab.
Ach Gott, wie das dem Schmetterling
So schmerzlich durch die Seele ging.
Doch was am meisten ihn entsetzt,
Das Allerschlimmste kam zuletzt.
Ein alter Esel fraß die ganze
Von ihm so heiß geliebte Pflanze.

Was ist geschehen? Die Metapher lebte von der Aura von Schönheit, Reinheit und Vollkommenheit, die man der Blume zuschrieb, wodurch sie zum Vergleichsobjekt für die Geliebte überhaupt erst tauglich gemacht wurde. Busch akzeptiert diese Aura nicht mehr. Die Blume ist immer noch Metapher für die Geliebte, aber sie wird jetzt ganz konkret genommen. Sie schwebt nicht mehr im umstände- und konturenlosen poetischen Nirgendwo, sondern die in der Metapher liegende Realität, von der die Dichter sonst absehen, wird hier derb und drastisch ausgespielt. Und dann ist die Geliebte immer noch eine Blume, aber eben auf der Wiese, jedem zugänglich, und es bekommt sie nicht das liebestrunkene Leichtgewicht, sondern der alte Esel, der sich auf dieser Wiese ungleich besser durchsetzen kann. Es offenbart sich hier eine tiefe Skepsis gegenüber dem Überkommenen, seinem Kanon von Regeln, Motiven, Techniken, Übereinkünften und Klischees, mit denen das viel beschworene „Reich der Poesie“ geschaffen worden war. Und dieses Misstrauen ist nur ein Teil einer kritischen Einstellung zur Umwelt schlechthin.

Das klassisch-romantische Erbe war aufgezehrt, die klassizistischen Zeitgenossen Buschs waren unter den industriellen und sozialen Umständen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts immer mehr zu Verkäufern unzeitgemäßen, nostalgischen Wortgeklingels geworden. Ernsthafte moderne Lyriker sagten ihrer Geliebten nicht mehr: Du bist wie eine Blume … sondern, wie Rilke:

Man müsste so sich ineinanderlegen
wie Blütenblätter um die Staubgefäße:
so sehr ist überall das Ungemäße
und schleicht sich an und stürzt sich uns entgegen.
Doch während wir uns aneinander ducken,
um nicht zu sehen, wie es ringsum naht,
kann es aus mir, kann es aus dir sich zücken,
denn unsre Seelen leben vom Verrat.

Nur Operetten- und Schlagertexter benutzen weiterhin ungeniert die alten Klischees, wenn sie die Rose von Stambul oder die Rose vom Wörthersee kreieren. Für sie ist nur noch Versatzstück, was einmal der sogenannte lyrische Wortschatz war. Über ihn hatte schon Heine, dessen Zwiespältigkeit bezüglich des lyrischen Sprechens ich schon erwähnte, einmal gesagt:

Doch Lieder und Sterne und Blümelein,
Und Aeuglein und Mondglanz und Sonnenschein,
Wie sehr das Zeug auch gefällt,
So macht's doch noch lang keine Welt.

Ich möchte nun nicht missverstanden werden. Busch lag nicht daran, die Poesie als solche zu verhunzen oder zu zerstören oder gar die Klassiker zu parodieren. Er hat als eifriger Leser die Klassiker gekannt und geschätzt, aber eben als Klassiker. Seine Zeit brauchte eine neue Sprache. Busch hat das gewusst, aber er hat sie nicht geschaffen. Er hat ihr nicht einmal den Weg gewiesen. Er hat nur einen Wendepunkt markiert und damit auf seine Weise vollendet, was bei Heine seinen Anfang genommen hatte. Seine Lösung ist eine ganz individuelle, die auch nur ihm zu Gebote stand: die Komik. Er spielt noch die alten Instrumente wie Vers, Rhythmus, Reim. Er entlockt ihnen aber nur mehr humorige Effekte. Karl Kraus, einer der belesensten, scharfsinnigsten und kunstverständigsten Männer des letzten Jahrhunderts hat gesagt, die scharfe Spur des Humors habe er nur bei Wilhelm Busch und Lichtenberg gefunden. Andere sahen das anders. Weil sie nicht darauf verzichten wollten, aus schönen Gefäßen den altgewohnten Lyrik-Aufguss zu schlürfen, haben sie Busch einen drittklassigen Poeten genannt, einen Verseschmied und Sprachverhunzer obendrein. Sie maßen ihn an dem, was er nicht tat, statt zu fragen, was er machte und warum. Sie nannten Unfähigkeit, was in Wirklichkeit reine Artistik war. Busch hatte ein eigenes Wort für seine Weise zu

reden; er nannte sie „bummelig". Bummelig sollten seine Verse daherkommen. Er bezog sich damit auf die Weise, wie sie wirken sollten. Wenn er über die Art und Weise sprach, wie diese Wirkung zustande kam, dann brauchte er andere Ausdrücke. Dann nannte er seine Verse „destillierte Gedankenkräuter". Der Ausdruck zeugt ebenso von seiner Bescheidenheit wie von der Bildkräftigkeit seiner Sprache. Er gab damit zu verstehen, dass er auf den mitgeteilten Gedanken ebensolche Mühe des Zubereitens verwendete wie der Apotheker auf seinen Kräuterextrakt. „Ja, glauben Sie denn, so etwas mache sich leicht?", hat er einmal geantwortet, als er auf die Leichtigkeit und Nonchalance seiner Verse angesprochen wurde. Man könnte denken, er habe lediglich die Alltagssprache versifiziert. Nichts wäre falscher. Daraus allein wäre niemals Komik entstanden, allenfalls unfreiwillige. Was da, vor allem im Vergleich mit den duftigen, empfindungsreichen Gebilden vorher so alltäglich, so bummelig wirkt, ist eine raffinierte Mischung, die ihre Leichtigkeit und Eingängigkeit einem ausgeklügelten Verfahren verdankt. Ich möchte ihnen einige Merkmale dieser Sprache genauer vorführen:
Die empfindlichste Stelle im Vers ist der Reim, da, wo Wohlklang und Misston am nächsten beieinander liegen. Der eben schon zitierte Karl Kraus, wohl einer der sensibelsten Sprachkritiker überhaupt, hat vom Reim einmal gesagt, dass er auch losgelöst von der Wortreihe, die er abschließt, das Gedicht zu enthalten scheine. Denn „reimen kann sich nur, was von innen dazu angetan ist und was wie zum Siegel tieferen Einverständnisses nach jenem Einklang ruft, der sich aus der metaphysischen Notwendigkeit worthaltender Vorstellungen ergeben muss." Ein hoher Anspruch, den selbst unsere besten Lyriker nicht immer einlösen. Aber Reime wie „rauschen" : „lauschen", „Weise" : „leise", „Hand" : „Pfand" bestätigen ihnen, dass Kraus etwas Richtiges meinte. Buschs Misstrauen in das Verschleiernde des schönen Sprechens war mindestens ebenso groß wie das in die metaphysischen Notwendigkeiten. Er unterbietet hartnäckig das hohe Soll des Reims; er bläst die klassische Musik gleichsam auf der Kinderblechtrompete. Im Einzelnen sieht das so aus.

1. Fall: Die Wörter, die da einander rufen sollen, werden leicht verformt:

- „in der Kammer still und donkel / schläft die Tante bei dem Onkel"
- „Ei, ei! Ihm wird so wunderlich, / so leicht und so absunderlich"
- „Doch nun will ich mich ermannen, / meiner Liebsten nachzurannen"
- „Grad als die Mutter, Senaterin Jobsen, / ein wenig zankte, weil sie's verdrobsen"
- „Ich bin gerade so als wie / der Erzbischof von Köllen, / der leert sein Gläschen wuppheidi / und läßt es wieder völlen."

2. Fall: Der Reim nimmt die Schludrigkeit der Umgangssprache auf, etwa:

- „hat se auf Glatze“
  oder
- „und sieh, in frohen Händen hält se / die wohlgeformte Butterwälze“

3. Fall: Es reimen Fremdwörter: zu einem eingeklemmten Bären wird gesagt:

- „Ja brülle nur / die Nase geht nicht mehr retour“
- „Bouillon und Fleisch und Leberkloß / das war ihm alles tutmemschos“

Auch hier wird der Klang des Fremdworts verformt:

- „Natürlich macht ihn das nervos / der Jörg entfernt sich sorgenlos.“
- „Wie sie schauen, wie sie grüßen! / Hier die zierlichen Mosjös / dort die Damen mit den süßen / himmlich hohen Prachtpopös.“

4. Fall: Die grammatische Korrektheit wird aufgegeben:

- „Schnapp! – ist der Hals ihm eingeklommen / er stirbt, weil ihm die Luft benommen.“
- „Die Raben in dem Rabennest / sind aber kreuzfidel gewest.“
- „Und von dem alten Hausknecht beglitten / recht heiter zur nächsten Post geritten.“

Manchmal ist die ganze Wendung falsch:

- „Diogenes der Weise aber kroch ins Faß / und sprach, ja, ja, das kommt von das.“
- „Man hört nichts weiter von Paulinen / als: Döppe, ich verachte ihnen!“

5. Fall: Im Reim erscheinen Formwörter, die nicht Sinnträger des Satzes sind, also etwa Bindewörter oder Fürwörter, wodurch der Reim besonders scheppert:

- „Sie liebt vielmehr die Blumenkelche / und auch Christine pflückt sich welche“
- „Antonio meinte dieses, als / er größer wurde, ebenfalls“
- „Oft ist das Denken schwer, indes / das Schreiben geht auch ohne es“

Das lässt sich noch steigern, indem man die unbetonte Endsilbe den Reim tragen lässt:

- „und schon kommen sie daher / Töpferfrau und Wanderer“
- „Er hebt es leise in die Höh – / ach ja! und sie erötete!“

Oder gar die Versgrenze mitten ins Wort legt:

- „Jeder weiß was so ein Mai- / käfer für ein Vogel sei"

Alle diese Fälle lassen sich natürlich auch kombinieren:

- „Der Neger aber aß seit dieser / Begebenheit nur noch Gemüser"
- „Und ahnungsvoll empfindet ers / Glück auf, jetzt kommt der erste Vers"

Gehen wir ins Versinnere: Auch hier ist alles darauf angelegt, das lyrische Schwelgen nachdrücklich zu verhindern. Stattdessen werden wir mit komischen Effekten eingedeckt. Ich nenne wiederum nur die häufigsten:
Ein besonders charakteristisches Merkmal der Buschverse ist die Lautmalerei. Sie ist ein Mittel, das auch im alltäglichen Erzählen schon bei Kindern zu beobachten ist und immer erheiternde Wirkung erzielen soll, wie sie auch in der Regel nur in nicht ernsten Situationen angewendet wird. Bei der Einpassung in den Vers zieht sie ihre besonderen Effekte aus dem Kontrast solcher Unlaute und Unworte zu der gehobenen Sprache, die wir im Vers eigentlich erwarten. Busch ist hier wie kein anderer erfinderisch.

- der rabiate Säugling Julchen „macht ‚rabäh, rabäh'"
- ein Vogel lässt „pitschklecks" etwas fallen
- „knateradoms" macht der Donner
- die Gipsfigur, die über zwei Ecken vom Sims fällt und am Boden zerschellt, fällt „klickeradoms"
- und wenn gar ein vollbeladener Frühstückstisch mit den unterschiedlichsten Gegenständen umfällt, dann geht es „rumbumklackerackplimpink"

Die eigentliche Meisterleistung Buschs aber ist die Verschränkung, die er in vielen Formen immer wieder variiert.
Zunächst auf der Wortebene:

Aus Übeltat und Tätigkeit wird *Übeltätigkeit*, aus Beinkleid und Kleidungsstück wird *Beinbekleidungsstück*, aus Heimweh und wehmütig wird *heimwehmütig*. Es entsteht jene leichte Sprachverzerrung, die auf das Gehör wirkt wie in der Musik ein Ton, der nur ein ganz klein bisschen falsch ist. Lauter bemerkbar machen sich schon die Verschränkungen auf der Sprechebene, dann nämlich, wenn Amts- oder Wissenschaftssprache mit der alltäglichen oder gar mit der lyrischen kombiniert erscheinen. Es macht ja gerade das eigenartig Schwebende der lyrischen Sprache aus, dass sie sich möglichst konturlos und unpräzise gegenüber allen Arten von Umstandsbestimmungen verhält. „Am Abend hielt ich stille / vor einem dunklen Haus" empfinden wir als lyrisch, „Um 23:15 Uhr mitteleuropäischer Zeit stand ich vor dem unbeleuchteten Haus Hannoversche Straße 23" nicht. Die Sprache der Wissenschaft und das Amtsdeutsch sind mit ihrem Bestreben nach größtmöglicher Exaktheit der Lyrik genau entgegengesetzt. Der Kontrast, der durch ihre Ver-

schränkung entsteht, ist den Kunststücken der Clowns nicht unähnlich, deren Stolpern und fast Hinfallen ja äußerste Körperbeherrschung voraussetzen. Sprachclownerien wie die folgenden basieren auf äußerster Sprachbeherrschung; man hat sie auch einen Stil der stilistischen Entgleisung genannt: Das eingangs zitierte Gedicht vom hübschen Blümlein bot schon ein erstes Beispiel. *Blümlein* ist poetisch, die allgemeinere Gattungsbezeichnung *Pflanze* steht dazu im Verhältnis wie das Wort *Mensch* zum Wort *Zweibeiner*. Durch das Ersetzen des Blümleins durch Pflanze wird das Blümlein und damit die Geliebte um ihre poetische Besonderheit reduziert auf ihre gattungsmäßige Allgemeinheit. Oder nehmen wir die Empfindungen des Möchtegernpoeten Bählamm: „In freier Luft, in frischem Grün, / da, wo die bunten Blümlein blühn / (...) / auf rein botanischem Gebiet, / weilt jeder gern, der voll Gemüt". Die Benennung der Natur als *rein botanisches Gebiet* ist ihre lyrische Entzauberung und dem Gemüt geradezu entgegengesetzt.
Auch die Vermischung von Bildbereichen hat immer überraschende und erheiternde Wirkungen; z.B. kann man jemanden mit einer Schere töten und ihm somit das Lebenslicht ausblasen. Bei Busch heißt das „Und mit einer großen Schere / bläst er ihm das Leben aus." Es sind stets angenehme Dinge, die einem entgegenlachen. Von verletzenden, Gefahr- oder todbringenden Dingen sagt man das nicht. Bei Busch aber heißt es: „Und als der Privatier erwacht, / ein Messer ihm entgegenlacht."
Aber nicht nur Sprach- und Bildbereiche, auch Vorstellungsebenen werden ineinander geschoben. Aus ihrer einfachen Addition entsteht, was schon die antike Rhetorik als Gag kannte und klassifizierte, das sogenannte Zeugma, z.B. „Mit einer Gabel und mit Müh / zieht ihn die Mutter aus der Brüh" oder „Mit einer Axt und stillem Weh".
Eine weitere Spielart ist hintersinniger: Im Vers vom toten Ohrwurm heißt es z.B.: „(...) und seinem Dasein als Subjekt / ist vorderhand ein Ziel gesteckt." Vorderhand heißt so viel wie vorläufig, einstweilen. Der Tod des Ohrwurms ist aber etwas Endgültiges. Indem man ihn behandelt, als wäre das letzte Wort noch nicht gesprochen, weil er nur vorderhand tot ist, wird dieses Faktum komisch entschärft und die Realität leicht verzerrt.
Und noch ein Beispiel: „Ein Schlüsselloch wird oft vermisst / wenn man es sucht, wo es nicht ist." Hier ist die Verschränkung noch komplizierter: Das *oft* stammt aus dem Gedankenkomplex, dass es oft geschieht, z.B. im Vollrausch, dass man das Schlüsselloch sucht und nicht findet. Vermissen kann man eigentlich nur einen beweglichen Gegenstand, z.B. den Fingerhut oder Gewohnheiten, z.B. kann man seine Teestunde oder einen Menschen vermissen. Feste Gegenstände wie ein Haus, und damit auch dessen Schlüsselloch kann man eigentlich nicht vermissen. Der Satz nun, *wenn man das Schlüsselloch sucht, wo es nicht ist, findet man es nicht*, gilt nicht oft, sondern immer und ist so wahr, dass er schon eine Trivialität ist. Dadurch, dass es *oft* vermisst wird, wird in die banale Tatsache die reale Situation der vielen Beduselten, die tatsächlich, und zwar vergeblich, nach dem Schlüsselloch suchen, mit hineingenommen. Dadurch sieht es nun so aus, als gelte, was immer gelten

muss, das Nicht-Finden am falschen Ort, gar nicht immer, sondern nur oft. Der Satz bekommt eine gewisse surreale Verrücktheit, über der man fast schon wirr werden könnte. Auch zu den Verschränkungen gehören die gemischten Gefühlsebenen, z.B. Emphase und Sachlichkeit oder Trauer und Krämersinn, wenn z.B. die Milchfrau Pieter und Frau Zwiel den erfrorenen Herrn Zwiel finden und die nunmehr Witwe Zwiel sich so äußert:
„Schau, schau, ruft sie, in Schmerz versunken / mein guter Zwiel hat ausgetrunken / von nun an liebe Madam Pieter / bitt ich nur um ein Viertel Liter." So etwas löst durchaus einen kleinen, aber erheiternden Gefühlsschock aus. Und den gleichen Schock lösen auch Vergleiche aus, bei denen zu Vergleichendes und Verglichenes überraschend weit auseinander liegen. Ich gebe nur ein Beispiel:

Im Durchschnitt ist man kummervoll
Und weiß nicht, was man machen soll. —

Nicht so der Dichter. Kaum mißfällt
Ihm diese altgebackne Welt,
So knetet er aus weicher Kleie
Für sich privatim eine neue

Und zieht als freier Musensohn
In die Poetendimension,
(...)
Hier ist es luftig, duftig, schön,
Hier hat er nichts mehr auszustehn,
Hier aus dem mütterlichen Busen
Der ewig wohlgenährten Musen
Rinnt ihm der Stoff beständig neu
In seine saubre Molkerei,
Gleichwie die brave Bauernmutter,
Tagtäglich macht sie frische Butter.
Des Abends spät, des Morgens frühe
Zupft sie am Hinterleib der Kühe
Mit kunstgeübten Handgelenken
Und trägt, was kommt, zu kühlen Schränken,
Wo bald ihr Finger, leicht gekrümmt,
Den fetten Rahm, der oben schwimmt,
Beiseite schöpft und so in Masse
Vereint im hohen Butterfasse.
Jetzt mit durchlöchertem Pistille
Bedrängt sie die geschmeid'ge Fülle.
Es kullert, bullert, quietscht und quatscht,
Wird auf und nieder durchgematscht,

Bis das geplagte Element
Vor Angst in dick und dünn sich trennt.
Dies ist der Augenblick der Wonne.
Sie hebt das Dicke aus der Tonne,
Legt's in die Mulde, flach von Holz,
Durchknetet es und drückt und rollt's,
Und sieh, in frohen Händen hält se
Die wohlgeratne Butterwälze.

So auch der Dichter. —

Als letztes der charakteristischen Elemente der Sprache Buschs möchte ich noch seine Lakonie nennen, die äußerste Verknappung, mit der umfangreiche und vielschichtige Sachverhalte auf die Formel, ja auf den Punkt gebracht werden. Nehmen Sie nur das allen bekannte Beispiel, von dem viele allerdings nicht wissen, dass es von Wilhelm Busch ist: „Vater werden ist nicht schwer / Vater sein dagegen sehr." Welch eine lapidare Fassung eines wahrhaft komplexen Sachverhalts. Wie manches Männerschicksal hat sich schon zwischen diesen zwei Versen erfüllt. Oder den Lebenslauf eines Genießers: „So geht es mit Tabak und Rum / erst bist du froh, dann fällst du um." Oder die Quintessenz aus der Betrachtung des Weltalls: „Groß ist die Welt, besonders oben."
Man könnte so beliebig fortfahren. Aber ich hoffe, es ist deutlich geworden, dass hier Sprachkunst und Sprachwitz identisch sind. Erheiterung des Publikums war die erklärte Absicht. Aber Heiterkeit ist nicht die einzige Wirkung von Buschs Gedankenkräutern.
Wer über den Sprachwitz hinaus sich auf Busch einlassen will, der stößt auf einen Verfasser oder stößt sich vielleicht gar an ihm, der vom Guten, Wahren und Schönen nichts zu sagen weiß. Für Busch, den Geistesverwandten und Anhänger Schopenhauers, war die Welt ein Übel, in der es so zugeht: „Die Freude flieht auf allen Wegen / der Ärger kommt uns gern entgegen." Oder „Des Lebens Freuden sind vergänglich / das Hühnerauge bleibt empfänglich." Und der Mensch? Vor Buschs scharfem, auf genaueste Beobachtung eingestelltem Auge konnte sich der Glaube Rousseaus nicht halten, dass der Mensch von Natur gut sei.
Als den Wahlspruch des Menschen schien ihm die Abwandlung des Bibelwortes geeignet: „Wenn dich einer auf den linken Backen schlägt, dann reiß ihm das rechte Auge aus und wirf es von dir." Er sah in jeder Kreatur, selbst noch im unbelebten Gegenstand, einen ungeheuren, egoistischen Willen zum beharrenden Dasein am Werk. Er begriff den Menschen als ein Bündel Triebe und Wünsche, und, so sagt er, „ein jeder Wunsch, wenn er erfüllt, kriegt augenblicklich Junge". Die Tugenden, so notwendig sie auch für das Zusammenleben der Menschen sind, hält er im Grunde für unnatürlich. „Tugend will ermuntert sein, / Bosheit kann man schon allein", sagt er dazu, oder „Tugend will, man soll sie holen, / ungern ist

sie gegenwärtig; / Laster ist auch unbefohlen / dienstbereit und fix und fertig." Und seine Welterfahrung fasst er so zusammen:

Man ist ja von Natur kein Engel,
Vielmehr ein Welt- und Menschenkind,
Und rings umher ist ein Gedrängel
Von solchen, die dasselbe sind.

In diesem Reich geborner Flegel,
Wer könnte sich des Lebens freun,
Würd' es versäumt, schon früh die Regel
Der Rücksicht kräftig einzubläun.

Es saust der Stock, es schwirrt die Rute.
Du darfst nicht zeigen, was du bist.
Wie schad, o Mensch, daß dir das Gute
Im Grunde so zuwider ist.

Oder noch präziser in den Versen: „Denn der Mensch als Kreatur / hat von Rücksicht keine Spur." Und so sind denn auch alle seine Gestalten, Max und Moritz, Hans Huckebein, Fips der Affe, die fromme Helene, allesamt ihrer Umgebung zur Plage auf der Welt. Und nach ihrem oft schrecklichen Ende bleiben ihre Henker als eine Gesellschaft zurück, die kaum besser ist als die Provokateure, deren sie sich so unbedenklich entledigt hat. Und was die Bildergeschichten immer wieder variieren, ist auch das Grundthema seiner Lyrikbände. Als Einführung zur Kritik des Herzens, seinem ersten Lyrikbändchen, schreibt er: „In kleinen Variationen (...) sollen diese Gedichte ein Zeugnis meines und unseres bösen Herzens ablegen. (...), daß wir nicht viel taugen ‚von Jugend auf'". Wohlgemerkt, Busch sagt nicht harsch, es gebe keine Tugend und die Welt sei schlecht, vielmehr formuliert er behutsamer „Wer sagt, diese Welt sei schlecht / der hat wohl nur so ziemlich recht."

Dieses *so ziemlich* hat er als seine Domäne angesehen. Hier wollte er „auf schlichte bummlige Art die Wahrheit sagen", schreibt er an seinen Verleger. Und das ist seine Wahrheit: Es dominieren die Untugenden und die bösen Menschenkinder. Vor allem die Kinder. Seine Zeit verklärte und idealisierte das Kind und die Kindheit als das Reich von Unschuld, Holdseligkeit und freier Wunschlosigkeit. Es bedürfe nur der rechten Erziehung, um tüchtige und nützliche Glieder der menschlichen Gesellschaft heranzuziehen. Denken sie nur an die sentimental idyllischen Kinderszenen von Ludwig Richter. Busch glaubte weder an die Idylle noch an die Erziehung, eher schon an Dressur und an die Zwänge und Schläge, die das Leben selbst austeilt. Er sah im Kind den kleinen ungezügelten Egoisten, aus dem sich demnächst der große auswachsen würde.

Selbst das Kleinkind, der Sprache noch nicht ganz mächtig, versucht bereits, den Kampf um Einfluss und Anerkennung gegen das nachgeborene Brüderchen für sich zu entscheiden: Es ist dies eines der wenigen Gedichte in Kindersprache, die wir besitzen.

Mein Büdelein
Is noch so tlein,
Is noch so dumm,
Ein ames Wum,
Muß tille liegen
In seine Wiegen
Und hat noch keine Hos'
Ätsch, ätsch!
Und ich bin schon so goß.

Die zweite Phase des Menschenlebens, die gern idealisiert und verklärt wird, ist das Alter in seiner Güte und Weisheit. Bei Busch erscheint es so:

Die erste alte Tante sprach:
Wir müssen nun auch dran denken,
Was wir zu ihrem Namenstag
Dem guten Sophiechen schenken.

Drauf sprach die zweite Tante kühn:
Ich schlage vor, wir entscheiden
Uns für ein Kleid in Erbsengrün,
Das mag Sophiechen nicht leiden.

Der dritten Tante war das recht:
Ja, sprach sie, mit gelben Ranken!
Ich weiß, sie ärgert sich nicht schlecht
Und muß sich auch noch bedanken.

Und die Phasen zwischen Alter und Kindheit? Der Kampf ums Leben und Überleben ist ein Kampf aller gegen alle und der Vorteil des anderen ist immer ein Nachteil für einen selbst. Weswegen den Menschen denn auch nichts so freut wie der Schaden, der den Nächsten trifft. Schadenfreude ist das Hauptmotiv bei allen Streichen, die Buschs Gestalten einander spielen, und mit der Schadenfreude des Publikums, das am gezeichneten und erzählten Missgeschick die Freude des unbetroffenen empfinden kann, rechnet er fest.

Mein Freund, an einem Sonntagmorgen,
Tät sich ein hübsches Rößlein borgen,

Mit frischem Hemd und frischem Mute,
In blanken Stiefeln, blankem Hute,
Die Haltung stramm und stramm die Hose,
Am Busen eine junge Rose,
So reitet er durch die Alleen,
Wie ein Adonis anzusehen.

Die Reiter machen viel Vergnügen,
Wenn sie ihr stolzes Roß bestiegen.

Nun kommt da unter sanftem Knarren
Ein milchbeladner Eselskarren.
Das Rößlein, welches sehr erschrocken,
Fängt an zu trappeln und zu bocken,
Und hopp, das war ein Satz, ein weiter!
Dort rennt das Roß, hier liegt der Reiter,
Entfernt von seinem hohen Sitze,
Platt auf dem Bauche in der Pfütze.

Die Reiter machen viel Vergnügen,
Besonders, wenn sie drunten liegen.

Wohl niemandem ist als erste Regung beim Anhören der Gedanke „Ach der Arme“ gekommen.
In vielen Aphorismen hat Busch diese Haltung zum Mitmenschen dargestellt, z.B. „Wenn andere klüger sind als wir / das macht uns selten nur Pläsier / doch die Gewissheit, daß sie dümmer / erfreut fast immer.“ Oder „Der klugen Leute Missgeschick / stimmt uns besonders heiter / man fühlt doch für den Augenblick / sich auch einmal gescheiter.“ Vor allem aber an den Tugenden, die keine sind, hat Busch seine Feder geschärft. Nehmen wir den folgenden Text:

Was ist die alte Mamsell Schmöle
Für eine liebe, treue Seele!
Sie spricht zu ihrer Dienerin:
Ach, Rieke, geh Sie da nicht hin!
Was will Sie da im goldnen Löben
Heut abend auf und nieder schweben?
Denn wedelt nicht bei Spiel und Tanz
Der Teufel fröhlich mit dem Schwanz?
Und überhaupt, was ist es nütz?
Sie quält sich ab, Sie kommt in Schwitz,
Sie geht hinaus, erkältet sich
Und hustet dann ganz fürchterlich.

Drum bleibe Sie bei mir nur lieber!
Und, Rieke, geh Sie mal hinüber
Und hole Sie von Kaufmann Fräse
Ein Viertel guten Schweizerkäse,
Und sei Sie aber ja ja ja
Gleich zur Minute wieder da!
So ist die gute Mamsell Schmöle
Besorgt für Riekens Heil der Seele.
Ja später noch, in stiller Nacht,
Ist sie auf diesen Zweck bedacht
Und schleicht an Riekens Kammertür
Und schaut, ob auch die Rieke hier,
Und ob sie auch in Frieden ruht
Und daß ihr ja nicht wer was tut,
Was sich nun einmal nicht gehört,
Was gottlos und beneidenswert.

Die Scheinheiligkeit einer alten Mamsell, die nicht nur ihre unerfüllten Wünsche durch erhöhte Frömmigkeit zu kompensieren versucht, sondern auch noch aus Neid ihre junge Dienstmagd unter dem Deckmantel der Sorge um ihr Seelenheil tyrannisiert – kann man es deutlicher, drastischer und zugleich komischer sagen als durch diesen Schlaglichteffekt, mit dem in dem einen letzten Wort des Textes das bisher nur geahnte, aber im sprachlichen Dunkel wohlanständiger Redensarten Verborgene jählings demaskiert und ins rechte Licht gesetzt wird? Kein Geringerer als Heinrich Böll hat dies eine „perniziöse Häme" genannt, die immer entwürdige. Ein merkwürdig intolerantes und humorloses Urteil. Offenbar vermisste Böll bei Busch die positiven Identifikationsangebote. Erich Kästner, der in vielem mit Busch vergleichbar ist, hat auf die ewige Frage nach dem Positiven einmal so reagiert:

Und immer wieder schickt ihr mir Briefe,
in denen ihr, dick unterstrichen, schreibt:
„Herr Kästner, wo bleibt das Positive?"
Ja, weiß der Teufel, wo das bleibt!

Dies wäre eine Antwort nach Buschs Herzen gewesen. Richtig an dem Urteil Bölls ist, dass eine Entlarvung immer mit einem Verlust an Würde verbunden ist. Aber es ist eben eine angemaßte, auf Verlogenheit und Täuschung gegründete Würde, und hierin eben hat Busch die eigentliche Würdelosigkeit des Menschen gesehen. Er ließ sich und mochte andere nicht betrügen, hält sich und andere frei vom süßen Gift des Schönfärbens. Er zeigt den Kern von Untugend in all unseren Tugenden, in der Höflichkeit die Furcht vor Schwierigkeiten, in unserer Mildtätigkeit den Machtanspruch, in unserem Mitleid die geheime Wonne, in unserer Ent-

haltsamkeit die Resignation. Er sagt: „Enthaltsamkeit ist das Vergnügen / an Dingen, welche wir nicht kriegen." Er zeigt den Neid im Gewand der Frömmigkeit und Moral, er zeigt, dass die Erhebung über das Böse oft nur eine eigene Form des Bösen ist. Nehmen wir folgenden Text:

Die Selbstkritik hat viel für sich.
Gesetzt den Fall, ich tadle mich,
So hab ich erstens den Gewinn,
Daß ich so hübsch bescheiden bin;
Zum zweiten denken sich die Leut,
Der Mann ist lauter Redlichkeit;
Auch schnapp ich drittens diesen Bissen
Vorweg den andern Kritiküssen;
Und viertens hoff ich außerdem
Auf Widerspruch, der mir genehm.
So kommt es denn zuletzt heraus,
Daß ich ein ganz famoses Haus.

Selbst diese wichtigste und am meisten erstrebenswerte Eigenschaft der Selbstkritik wird hier als subtiles Instrument der Eitelkeit entlarvt. Aber dieser Text wie auch alle anderen zeigen, dass Busch nie plump moralisiert. Seine Lehren geben sich als die psychologische Quintessenz dessen, was er wachen Auges bei sich und anderen beobachtete. Es stellt sich die Frage, ob von unverbindlichen Erzählungen vom Guten und seinem Walten in der Welt, wie es Böll offenbar lieber gewesen wäre, wirklich heilsamere Wirkungen ausgehen als von den Wahrheiten, wie sie Busch formuliert.
Betrachten wir noch einen Text:

Er stellt sich vor sein Spiegelglas
Und arrangiert noch dies und das.
Er dreht hinaus des Bartes Spitzen,
Sieht zu, wie seine Ringe blitzen,
Probiert auch mal, wie sich das macht,
Wenn er so herzgewinnend lacht,
Übt seines Auges Zauberkraft,
Legt die Krawatte musterhaft,
Wirft einen süßen Scheideblick
Auf sein geliebtes Bild zurück,
Geht dann hinaus zur Promenade,
Umschwebt vom Dufte der Pomade,
Und ärgert sich als wie ein Stint,
Daß andre Leute eitel sind.

Wer könnte ein solches Gedicht, vorausgesetzt freilich, er bezieht es auf sich, ohne Betroffenheit überstehen, wer könnte noch genau so eitel sein wie vorher, wer vor allem könnte die Eitelkeit anderer noch ebenso unnachsichtig verfolgen? Wem muß nicht das Wort im Halse stecken bleiben, wenn er sich gerade so recht genüßlich von den Untugenden der anderen abgrenzt mit Wendungen wie „Das könnte mir nie passieren" oder „So etwas würde ich nie tun", wenn ihm dabei plötzlich aufgeht, daß auch Buschs Onkel Nolte gesagt hat: „Da bin ich aber herzlich froh, / denn Gott sei Dank, ich bin nicht so."
Denn fertig werden muss man ja nicht nur mit sich, auch die anderen die nicht besser sind als man selbst, wollen und müssen ertragen werden. Es ist fraglich, ob die guten Menschen zwischen den Buchdeckeln dabei hilfreich sind, wenn unsere Erfahrung eher die des Diogenes ist, der auf der Suche nach dem guten Menschen vergeblich mit der Laterne durch Athen lief. Hören wir dazu noch einen Text von Busch.

Ein dicker Sack – den Bauer Bolte,
Der ihn zur Mühle tragen wollte,
Um auszuruhn, mal hingestellt
Dicht an ein reifes Ährenfeld –
Legt sich in würdevolle Falten
Und fängt 'ne Rede an zu halten.
Ich, sprach er, bin der volle Sack.
Ihr Ähren seid nur dünnes Pack.
Ich bin's, der euch auf dieser Welt
In Einigkeit zusammenhält.
Ich bin's, der hoch vonnöten ist,
Daß euch das Federvieh nicht frisst;
Ich, dessen hohe Fassungskraft
Euch schließlich in die Mühle schafft.
Verneigt euch tief, denn ich bin Der!
Was wäret ihr, wenn ich nicht wär?
Sanft rauschen die Ähren:
Du wärst ein leerer Schlauch, wenn wir nicht wären.

Entdeckt man seinen Nächsten in einem solchen Konterfei – und wer von uns entdeckte nicht wenigstens einen solchen dicken Sack? –, dann kann man nicht anderes als ihn belächeln, und wen man erst einmal belächelt hat, den kann man nicht mehr so recht hassen und verachten. Mit Sigmund Freud ausgedrückt, heißt das: einer Unlustbindung wird ihre Energie entzogen und diese durch Abfuhr in Lust verwandelt. Freud sah in dieser Abfuhrleistung die wichtigste und beste Eigenschaft des Humors. Man könnte es auch mit Berthold Brecht sagen, dass hier nämlich Distanzierungen ermöglicht werden, die das an sich Unerträgliche erträglich machen, was auch er seinerseits für die wichtigste Wirkung des Humors hielt.

Lachend Distanz gewinnen zu uns selbst und zu den anderen, das verklärt die Welt nicht, aber verkleinert die Übel und hilft, dass wir sie ein wenig besser bestehen und bewältigen können. Dafür destillierte Busch vor mehr als hundert Jahren seine Gedankenkräuter, und ich glaube, wir heutigen, die wir auf dieser Erde immer mehr zusammenrücken müssen, ansonsten aber ganz die alten Sünder geblieben sind, wir haben sie nötiger denn je.

# Humor als Bewältigungsstrategie von Fremde: Beobachtungen zu Ida Pfeiffers Reisebericht über Madagaskar

*Marie-Christin Lercher (Wien)*

## 1 Einleitung

> Einige der Mädchen schlugen mit kleinen Stäbchen aus voller Kraft auf ein großes Bambusrohr, andere sangen – oder besser gesagt, heulten dazu so laut sie konnten; es war ein wahrhaft höllischer Lärm. Zwei dieser schwarzen Schönheiten tanzten, das heißt sie bewegten sich auf kleinstem Raum hin und her, hoben die Arme halb in die Höhe und drehten die Hände bald nach außen, bald nach innen. Von den Männern ließ sich nur einer herbei, uns sein Talent als Tänzer zu zeigen. Wahrscheinlich war er der *Lion* des Dorfes (VR: 123f.).

Ida Pfeiffer, österreichische Weltreisende im 19. Jahrhundert, war bereits 61 Jahre alt, als sie auf ihrer Reise nach Madagaskar diese für sie typische Beschreibung eines Tanzes anlässlich eines nationalen Festes für die Königin[1] niederschrieb. Typisch für sie, gehörte doch ein mit Ironie gespickter Tonfall unverwechselbar zu ihrem Stil. Kein Blatt nimmt sie vor den Mund, wenn es darum geht, ihre Reiseerlebnisse aufzuzeichnen, wobei Europäer und Nicht-Europäer von ihrem spöttischen Blick eingefangen werden. Hinter diesem Tonfall verbirgt sich einmal

[1] Es handelt sich dabei um das so genannte „Fandroana“ oder „Bad der Königin.“ Ausführlicher s. u.a. Bloch; Delivré.

ihre Kritik am Unvermögen kolonialer Politik, ein andermal ihr Ärger über fehlende Gastfreundschaft oder auch ihre eurozentristisch vorbelastete Beurteilung des Aussehens, der Kultur und des Lebens nicht-europäischer Ethnien. Wenn man die obigen Zeilen liest, wird schnell klar, dass Pfeiffer in Antiphrasen spricht und sie weder die „schwarzen Schönheiten" noch den talentierten „Lion des Dorfes" positiv darstellt.

Als reisende und schreibende Frau im 19. Jahrhundert bewegt sich Pfeiffer auf höchst schmalem Grat. Ihr Spott, ihr Humor und ihre Ironie, eigentlich den Männern vorbehaltene Ausdrucksmöglichkeiten, sind Schutz und Gefahr in einem: Schutz, indem sie, quasi mit der ironischen Feder bewaffnet, dem Unbekannten stärker gegenübertritt, Gefahr, weil sie sich als Frau weit aus dem vorgegebenen Rahmen weiblichen Schreibens hinauslehnt. Im Folgenden sollen, ausgehend von einer kurzen Vorstellung dieser Frau innerhalb des historischen Kontexts, ihr Lachen sowie ihre Verwendung von Humor und Ironie in ihrem letzten Reisebericht – über die Insel Madagaskar – untersucht werden. Wann lacht Ida Pfeiffer und warum lacht sie? Und: inwiefern bedient sie sich des Lachens als „kommunikative[n] Grundgestus[’], der Verbindungsebenen herstellt, die gesellschaftlich tabuisiert sind" (Wertheimer: 321)? Oder: hat ihr Lachen rein funktionalen Charakter?

## 2 Eine exzeptionelle Frau. Einige Anmerkungen zum Reisen und Schreiben im 19. Jahrhundert

In Europa ist Ida Pfeiffer zum Zeitpunkt ihrer Madagaskar-Reise 1856/57 längst eine bekannte Reisende geworden, die von Island im Norden bis Südafrika im Süden und der indonesischen Inselwelt im Osten bis nach Kalifornien im Westen bereits die ganze Welt besucht hatte. Ohne Zweifel ist Pfeiffer eine erstaunliche, ja, außergewöhnliche Frau, bedeutet Reisen doch einen Ausbruch aus dem im 19. Jahrhundert noch vorherrschenden Konzept des Geschlechtercharakters, welches der Frau ausschließlich eine Rolle im Interieur als Hausfrau und Mutter zuweist.

> Schon als zartes Kind hatte ich die größte Sehnsucht, hinaus in die Welt zu kommen. (...) Als Mädchen von zehn, zwölf Jahren las ich nichts mit größerer Begierde, als Reisebeschreibungen, und beneidete zwar keinen Postillion mehr, wohl aber jeden Weltumsegler, jeden Naturforscher (NF: 15),

beschreibt Pfeiffer ihr frühes Streben nach der Ferne. Mit fünfundvierzig Jahren schließlich betritt sie alleine ein Schiff auf der Donau und bricht zu ihrer ersten Reise auf, welche sie nach Konstantinopel, Beirut, nach Israel, Ägypten, Malta und Italien führt. An die Stelle ihrer anfänglich gemischten Gefühle treten alsbald ihr Mut und eine scheinbar grenzenlose Unbeirrbarkeit. Wie auf ihrer ersten Reise wird sie auch in Zukunft, von kurzzeitigen Begleitungen abgesehen, alleine ohne

vertraute Person unterwegs sein. Beharrlich verfolgt sie ihre Ziele, lässt sich auch durch mangelnde finanzielle Ressourcen nicht vom Reisen abhalten[2] und genießt bald den Ruf einer Frau von Welt. Ihr Verhältnis zur Öffentlichkeit wird immer ungezwungener, Empfehlungsschreiben von anerkannten Persönlichkeiten wie z.B. Alexander von Humboldt öffnen ihr so manche Tür, und selbst in die entlegensten Gegenden dringt ihr Name.

Ihre Bekanntheit verdankt Pfeiffer vor allem ihren schriftlichen Reiseaufzeichnungen. Was zuerst für ihre persönliche Erinnerung gedacht war, entwickelt sich, nachdem ein Wiener Verleger Pfeiffer dazu überredet hat zu veröffentlichen, schnell zu einem Erfolg;[3] das Tagebuch ihrer zweiten Reise – in den hohen Norden – ist bereits von vornherein zur Publikation bestimmt.

In den Aufzeichnungen Pfeiffers spiegeln sich die schwierigen Schreib- und Reisebedingungen für Frauen in dieser Zeit wider. Die Diskurse von Rasse und Geschlecht überlagern und kreuzen sich in der Fremde, die reisende und überdies schreibende weiße Frau nimmt eine ganz außergewöhnliche, neue Stellung ein, welche so in keine Muster hineinpasst. Demzufolge sind die Reisetagebücher weniger einheitliche, kohärente Texte, als vielmehr ein Nebeneinander von einem den gesellschaftlichen Erwartungen entsprechenden „weibliche[n] Schreiben“ und einem „frau-bewußten-Schreiben“[4] (s. Frederiksen: 153).

> Schreiben bedeutet immer eine Orientierung an den bestehenden >Redegewohnheitsnotwendigkeiten< (...). Zunächst gilt es, sich über Mimetik, über die Abbildung des Diskurses dem eigenen Ausdruck anzunähern, die bewußte Distanz an den Anfang zu stellen (Görlacher: 33).

Ein von einer Frau verfasster Text hat im 19. Jahrhundert nichts anderes zu sein als „die Fortführung des häuslichen Gesprächs mit anderen Mitteln“ (Scheitler: 32) – so die auferlegte Parole. Gleichzeitig bietet die Reise als Schreib-Ort der Frau

---

[2] So werden ihr z.B. gratis Schifffahrten angeboten und mit steigendem Bekanntheitsgrad öffnen sich ihr die Türen vieler Häuser. Pfeiffer erwähnt in ihren Aufzeichnungen auch immer, wer ihr auf ihren Reisen freundlich und hilfsbereit zur Seite gestanden, aber auch wer ihr Hilfeleistung und Gastfreundschaft verweigert hat.

[3] Die Kontroverse rund um die Veröffentlichung ist geradezu typisch für jene Zeit, wird doch Frauen in der Hochblüte des Geschlechtercharakters öffentlich keine Sprache zugestanden: „‚bey der Lebhaftigkeit der Einbildungskraft und der Gefühle, die dem weiblichen Geschlecht größtentheils eigen ist, bey dem Mangel an Selbstständigkeit und Festigkeit des Charakters‘“ (Posselt, zit. nach Scheitler: 24) könne „frau“ ja von vornherein nicht klar sprechen, geschweige denn schreiben oder reisen. Zahlreich sind die Argumente gegen die Mobilität und das Streben nach Öffentlichkeit von Frauen. Tun sie es dennoch, werden sie misstrauisch beäugt und müssen sich – zumindest oberflächlich – auch auf Reisen den Ansprüchen des Geschlechtercharakters beugen. Ausführlicher zu den Bedingungen weiblichen Reisens und Schreibens bzw. der weiblichen Literatur des Reisens s. u.a. Frederiksen; Mills; Ohnesorg; Pelz; Scheitler; Eine gute, kompakte Zusammenfassung von Pfeiffers Stellung als Reisende und Schreibende im 19. Jahrhundert findet man bei Schutte Watt; Ausführlich widmet sich Habinger der Reise- und Schreibtätigkeit Ida Pfeiffers (s. u.a. Habinger 2004).

[4] „Frau-bewußtes Schreiben“ bedeutet, dass sich die Schreibende der einschränkenden Wirkung des Geschlechtercharakters durchaus bewusst ist und sich für ein Aufheben der Restriktionen einsetzt.

aber gänzlich neue Möglichkeiten, sich selbst zu reflektieren, eine neue Identität zu entwerfen (s. Frederikson: 152).
So finden sich bei Ida Pfeiffer Demutstopoi, den Frauen zugerechnete Themen wie die genaue Beobachtung und Beurteilung der weiblichen Räume (Kindererziehung und Haushalt) neben eindeutig männlich konnotierten, der kolonialen Tradition verbundenen, herablassenden Beschreibungen indigener Ethnien und Entwürfen eines zivilisierten Landes unter europäischer Vorherrschaft. Aber auch, für Frauen unangebracht, Kritik an der eingeschränkten Stellung der europäischen Frau kann man finden.[5] Mills (39) spricht in diesem Zusammenhang von weiblichem Schreiben als „textual clash (...) between the constraints of colonial discourse and other discourses such as femininity and feminism“. Es wird deutlich, wie schwierig und kompliziert die Situation für schreibende Frauen in jener Zeit war:

> The authors travelled for very different reasons and in different countries, and wrote about their travels within a multiplicity of constraints – gender, class, purpose of their journey, textual conventions, audience and so on – which acted upon and formed their writing (Mills: 21).

## 3 Begegnungen mit der Fremde

Sind männliche Reisebeschreibungen dieser Zeit, wie z.B. jene des Fürsten Pückler-Muskau, vor allem wegen ihres weltgewandten, süffisant-ironischen Tons sehr beliebt, so stehen Frauen diese Stilmittel nicht zur Verfügung. Ihr Schreiben solle dem Schönen dienen und sie „haben daher einen ernsthaften, edlen Stil zu schreiben“ (Scheitler: 32). Wenige humoristische Passagen sind die Folge, gelten doch Ironie, Satire oder Burleske als unweiblich: „Sie verzerren das weibliche Antlitz, dessen Aufgabe es ist, schön zu sein, zu einer Fratze“ (Scheitler: 32).
Demgegenüber lesen sich Ida Pfeiffers Aufzeichnungen als untypisch pikant, selbstbewusst und humorvoll, und gerade dieser ironische Stil wird gewissermaßen zu ihrem Markenzeichen. Vor nichts macht ihre spitze Feder halt und schonungslos bringt sie das Erlebte und Beobachtete zu Papier. Ironie wird zu einer Waffe gegen sie störendes Verhalten, Lachen zu einer grundlegenden Form der Auseinandersetzung mit der Fremde.
Die Reisende begegnet dem Fremden als Beobachterin, ihre eigene Position lässt sich, analog zu jener von Männern, als eine „position of knowledge, superior to

[5] Ein Beispiel für Kritik sind folgende Zeilen, die Pfeiffer während ihrer Reise durch die Indonesische Inselwelt aufgeschrieben hat. Sie bemerkt auf Borneo: „Durchaus unwahr und übertrieben finde ich die Schilderungen, die man von dem harten Los der borneischen Weiber, besonders jenem der Dayakerinnen macht. Leute, die solches behaupten, haben nicht gesehen, was ein armes Weib in den meisten europäischen Ländern zu leisten hat. (...) Wahrlich, es kann kein härteres Los geben, als das eines armen europäischen Weibes!“ (AI: 97). Das „arme europäische Weib“ bezieht Pfeiffer an dieser Stelle explizit auf Bäuerinnen, Tagelöhnerinnen und Handarbeiterinnen. Auf Java sieht sie sich bestätigt und meint: „Hätte unser herrlicher Schiller in diesem Lande das Licht der Welt erblickt, er würde Männer ‚das leer geschwätzige Geschlecht' genannt haben, und nicht uns Frauen“ (AI: 137).

that of the inhabitants of the country" (Mills: 80) beschreiben. Gemäß dem eurozentristischen Diskurs beschreibt sie das Fremde – das andere Land, die andere Kultur, die anderen Menschen – geradezu systematisch als dem Eigenen unterlegen und spricht von primitiven Völkern, die „sehr träge, neugierig, abergläubisch und charakterlos" (VR: 69) sind. Ständiger Maßstab ist die eigene Kultur. Das Fremde wird zum Gegensatz des Eigenen stilisiert, genau auf diese Weise aber als „Eben-doch-Eigenes vereinnahmt" (Krusche: 102). So machen es erst der Vergleich und die sich daraus konstatierende Unterscheidung möglich, das fremde Andere zu bewerten und zu beurteilen, es zu erhöhen oder gering zu schätzen (s. Affergan: 96). Von „ideologischen Fesseln" spricht Brenner (15) und weist auf den Beitrag der Reisen und Reiseberichte an einer „realen und bewußtseinsmäßigen Vereinheitlichung der Welt" (Brenner: 38) hin. Dem Fremden wird also im Vergleich mit dem und in der Differenz zum Eigenen zu begegnen versucht. Die Grenzen von Fremdem und Eigenem sind fließend und historisch veränderbar (s. Brenner: 18).

## 3.1 Das komische Moment

Eine wichtige Funktion in dieser Begegnung kommt dem Lachen zu, beinhaltet das Vergleichen doch auch ein komisches Moment. Plessner (35), der das Lachen als Form einer „menschlichen Äußerung und Auseinandersetzung" definiert und von „unbeherrschte[n] und ungeformte[n] Eruptionen des gleichsam verselbstständigten Körpers" (Plessner: 39) spricht, geht davon aus, dass Lachen die körperliche Antwort auf etwas sprachlich Unbeantwortbares ist. Eine Form des Unbeantwortbaren ist nun auch jenes komisch anmutende, fremde Andere, auf welches die Reisende Ida Pfeiffer stetig trifft. „Komische Phänomene, Szenen, Handlungen, Personen sind in sich als Erscheinungen ambivalent und gegensinnig für unsere Auffassung" (Plessner: 97) – das Komische also begründet in etwas Fremdem, als etwas, das dem traditionellen Denken, einer bestimmten Norm entspringt, historisch definiert und deswegen wandelbar ist.
Als Pfeiffer eine militärische Parade sieht, schreibt sie:

> Die Offiziere dagegen sahen höchst komisch aus; sie gingen in abgetragenen europäischen Zivilkleidern, die mich an die zur Zeit meiner Kindheit herrschende Mode erinnerten. Zu diesen Kleidern denke man sich die häßlichen Gesichter, das wollig gekrauste Haar ... es konnte wahrlich nichts Lächerlicheres geben (VR: 103).

Als „lächerlich" bezeichnet Pfeiffer das Schauspiel und bedauert es, „kein Maler zu sein, denn [sie] hätte hier Stoff zu den drolligsten Karikaturen gefunden" (VR: 103). Ebenso lächerlich findet sie in europäischen Kleidern herausgeputzte madagassische Frauen: Anlässlich eines feierlichen Abendessens muss sie sich die Lippen blutig beißen, „um bei ihrem Anblick nicht laut aufzulachen" (VR: 191). Im direkten Vergleich mit Europa, hier der europäischen Mode, wirken die Madagas-

sen lächerlich, das Neben-, ja, Ineinander der beiden unterschiedlichen Kulturen steht im Gegensatz zu den Ansprüchen von Individualität, Ebenheit oder Einklang zwischen Geist und Seele (s. Plessner: 96). Interessant ist auch Pfeiffers Verwendung des Adjektivs „hässlich", welches sie in unmittelbaren Bezug zum Lächerlichen stellt.[6] Bergson geht in seiner Abhandlung über das Lachen auf die Beziehung zwischen dem Hässlichen und dem Komischen ein und meint, dass etwas Hässliches dann komisch sei, wenn es nachgeahmt werden könne. Dies gelte auch für Gebärden, die in der Imitation, also gewissermaßen verzerrt lächerlich erscheinen. Konstitutiv ist für ihn die Vorstellung des Mechanischen, des Verkrampften, der Steifheit (s. Bergson: 24-31), welche man auch in Pfeiffers Reisebericht findet: Eingeengt in „einem halben Duzend steifer Reifenröcke" (VR: 191) oder den Kopf „derart mit steifen, plump nachgemachten Blumen, mit Straußfedern, seidenen Bändern, Glasperlen und allerlei Posamentier-Kram bedeckt" (VR: 199), beschreibt Pfeiffer madagassische Frauen als die „plumpen Gestalten mit den dunklen Affengesichtern" (VR: 191). Der „Nachahmungssucht europäischer Sitten" (VR: 223) stellt Pfeiffer die den Madagassen eigenen „Bräuche von höchster Barbarei" (VR: 223) gegenüber. Der Mix aus europäischer Kleidung und madagassischem Äußeren, der exotischen Körperlichkeit sowie europäischen Gepflogenheiten und madagassischem Brauchtum ist gewissermaßen unbegreif-, unfass- und damit unbeschreibbar für die Reisende. Konfrontiert mit dem Fremden, das sich so einer eindeutigen Zuordnung verweigert, gerät Pfeiffer in

> eine ambivalente Stellung (...), die zwischen Anziehung und Abstoßung, zwischen Ja und Nein nicht nur keine Entscheidung findet (...), sondern überhaupt eine Entscheidung ausschließt und zwingt, die Erscheinung zu akzeptieren (Plessner: 97).

Als Ausweg bietet sich das Lachen an, lässt sich doch zu der Situation „kein ernstes Verhältnis mehr finden" (Plessner: 101). Das Komische offenbart sich in einer gewissermaßen extremen Situation, welche jegliche andere Reaktionen als Lachen ausschließt.

Diese bei Pfeiffer zu beobachtenden Anlässe des Lachens entsprechen dem, was in den geläufigen Komik-Theorien auch als „Komik der Herabsetzung" (Greiner: 88) bezeichnet wird. Das Lachen entspringt dabei einem Überlegenheitsgefühl gegenüber einem als lächerlich charakterisierten Anderen, oder, um mit den Worten Baudelaires (290) zu sprechen, „der Vorstellung der eigenen Überlegenheit."[7] Etliche Beispiele zeugen vom Überlegenheitsgefühl Pfeiffers, zahlreich sind ihre Bilder von „schwarzen oder schmutzigbraunen, plumpen Schönheiten, die [sie] wahrlich eher dem Affen- als dem Menschengeschlecht zuzählen möchte" (VR:

---

[6] Vgl. die aristotelische Auffassung von Komödie und deren Figureninventar (ausführlicher s. Jauss: 365).

[7] Baudelaire nimmt die Überlegungen zur Komik der Herabsetzung als Ausgangspunkt seiner eigenen Theorie, in welcher er zwei Formen des Komischen unterscheidet: das signifikant Komische und das absolut Komische (s. Baudelaire: 284-305).

96), und immer wieder konstruiert sie eine Dichotomie von „wild" und „zivilisiert". Plessners Bemerkung (98), dass sich das Komische „durch Beziehung auf eine Regel, der es widerstreitend gegenübertritt", ergibt, findet man in Pfeiffers ironischen Aufzeichnungen bestätigt: Das Komische offenbart sich in ihrer Wahrnehmung des Anderen im Vergleich, im Spiegel des Eigenen. Es entspringt also einer Reaktion auf ein Gefühl von Überlegenheit und ist Bestandteil der Dichotomie vom wilden Eingeborenen und zivilisierten Europäer, vom Kolonisierten und dem Kolonisator.

## 3.2 Mit dem Rücken zur Wand

In Pfeiffers Reisebericht über Madagaskar lassen sich zwei gegenläufige Bewegungen feststellen. Erstens die bereits erwähnte führende Position der Reisenden, welche mit dominierendem Blick gewissermaßen von oben herab Land und Leute beurteilt. Sie hat die Macht, ihre Waffe ist unter anderem die Sprache, ausgestattet mit Ironie und Humor, gründend in einer „Komik der Herabsetzung". Zweitens gerät Pfeiffer zunehmend selbst ins Visier der Beobachtung. Je weiter sie ins Landesinnere vordringt, je näher sie der als tyrannisch und als extrem xenophob bekannten madagassischen Königin Ranavalona – die damals als „Caligula", „Ogresse couronée" oder „Messaline malgache" (s. Ayache: 251)[8] bezeichnet wurde – kommt, umso mehr verliert sie die Übersicht. Der Blickwinkel kehrt sich um und die Reisende Pfeiffer selbst findet sich im Zentrum der Beobachtung wieder. Sie, die eindringende Ausländerin, die zu allem Übel in ein Komplott gegen die Königin verwickelt ist, wird plötzlich be- und verurteilt.[9] Im Text macht sich diese Umkehrung durch einen zunehmend leiseren, ängstlicheren Ton bemerkbar, nicht mehr die fruchtbaren Weiten des Landes, sondern die Tiefen der Seele der Reisenden werden thematisiert. Das vormals überlegene Lachen wandelt sich zu einem Lachen aus Verzweiflung.

> Unbeantwortbare und bedrohende Situationen erregen Schwindel. Der Mensch kapituliert vor ihnen als Person, er verliert den Kopf. (...) So können – wie in der Verlegenheit, nur unter gesteigertem Druck – die Ausdrucksreaktionen der Desorganisiertheit, Lachen und Weinen, den Verzweifelten überkommen (Plessner: 121).

Ein Beispiel für diese zweite Position ist Pfeiffers Beschreibung ihres Klavierkonzerts für die Königin. Pfeiffer, die wohl in der Jugend das Klavierspiel erlernt hat, zwingt ihre „alten steifen Finger zu einigen Skalen und Etüden" (VR: 206), um sich an ein altes, verstimmtes und verstaubtes Pianoforte zu setzen:

---

[8] Ausführlicher zur Königin Ranavalona I s. u.a. Raison-Jourde 1991; Raison-Jourde 1983; Deschamps; Delivré.

[9] Ausführlicher zum Blickwechsel s. Lercher.

> Doch wahre Künstlergröße setzt sich über alles hinweg, und begeistert von dem Gedanken, mein Talent vor einem so kunstsinnigen Publikum zu zeigen, machte ich die holperigsten Rouladen über die ganze Klaviatur, hieb aus Leibeskräften auf die störrischen Tasten und spielte ohne Sinn und Zusammenhang den ersten Teil eines Walzers, den zweiten eines Marsches, kurz, alles, was mir gerade einfiel (VR: 209).

Es scheint, als würde sich in diesem Spiel die Spannung entladen, sich plötzlich auflösen im Lachen über sich selbst, in einer zumindest kurzzeitigen „ Reaktion des Sichloslassens in einen körperlichen Automatismus" (Plessner: 124). In ihrer Rolle als Klavierspielerin bricht Pfeiffer endgültig aus der Beobachterrolle aus, sie wird gewissermaßen zur Karikatur ihrer selbst und der des europäischen Bildungsbürgers und schafft damit bewusst etwas Komisches. Neben dem Lachen aus Überlegenheit über das „kunstsinnige Publikum" stellt sich ein selbstbezügliches Lachen, die Reisende wird gleichzeitig zum lachenden Subjekt und zum Objekt des Verlachens.

Mit zunehmender Gefahr wird der süffisante Ton jedoch weniger. Dennoch berichtet sie erstaunlich trocken von den Plänen bezüglich ihrer Hinrichtung: „Daß wir die Todesstrafe verdienten, darüber war man sich bald einig, und nur die Art und Weise der Beförderung in die andere Welt gab den Leuten viel Stoff zur Debatte" (VR: 247). Der lebensbedrohlichen Situation trotzt sie mittels Schreiben und Ironie.

> Wer die Kraft aufbringt, um sich zu schlagen, zu toben, zu weinen oder zu lachen, hat sich noch nicht verlorengegeben, denn er realisiert noch den Abstand zu seiner Lage. Ihm schwindelt, aber er ist noch nicht ganz am Ende (Plessner: 121).

Wenn Pfeiffer alle Einzelheiten genau wiedergibt, nach wie vor aktiv bleibt und durch ihre Ironie der Situation die Strenge zu nehmen versucht, bleiben ein Hoffnungsschimmer und der Wille zu überleben. Dieses eine Mal kann Pfeiffer dem Tod auch wirklich entkommen, wird sie doch „nur" der Insel verwiesen und kommt nach einer anstrengenden Reise zwei Monate später auf Mauritius an.[10] Lachen wird in der Anspannung also etwas zutiefst Persönliches, es bekommt überlebensnotwendigen Charakter und bezieht seine Kraft nur mehr bedingt aus einem Gefühl der Überlegenheit.

---

[10] In Madagaskar erkrankt Pfeiffer an Malaria (sie spricht vom Madagaskar-Fieber). Der anstrengende und lange dauernde Marsch zurück zur Küste bereitet der mittlerweile über Sechzigjährigen große Probleme und ihre Genesung auf Mauritius ist nur von kurzer Dauer. Im Herbst 1858 stirbt sie, wieder zurück in Wien, vermutlich an den Folgen der Malaria-Erkrankung.

## 4 Resümee

„Die Konfrontation mit dem Fremden stellt erhebliche Anforderungen an den Reisenden. Es fordert [von] ihm Strategien zur lebenspraktischen Selbstbehauptung" (Brenner: 14). In diesem Sinne kann man Ida Pfeiffers Lachen, ihre Ironie und ihren Humor als Bewältigungsstrategie von Fremde verstehen. Als einzige Möglichkeit, dem Unaussprechlichen Ausdruck zu verleihen, aber auch als Mittel, in brisanten Situationen Oberhand und vor allem Nerven zu bewahren, bleibt Pfeiffer, alleine auf Reisen, oftmals nur ihr Lachen – und sei es hinter vorgehaltener Hand oder schriftlich angedeutet. Dabei scheut sie auch nicht davor zurück, sich selbst ironisch zu betrachten und selber zum Objekt des Verlachens zu werden.

Lachen und Ironie erweisen sich als äußerst wirkungsvolle Strategien auf dem Weg durch die Welt, wenn auch, im Falle von Pfeiffers Madagaskarreise, nicht als „Lächeln und Lachen als Brücke zum anderen", sondern als „funktionalisiertes Lachen, welches strategisch eingesetzt wird" (Wertheimer: 321) und als Belächeln des anderen. Ein gelungener kommunikativer Prozess setzt einen gemeinsamen Zeichencodex bzw. das gegenseitige Verständnis verschiedener Codes voraus. Pfeiffers Reiseaufzeichnung bezeugt keinen kommunikativen Kontakt mit dem Fremden, sondern beschränkt sich vielmehr auf Beschreibungen des Fremden und der eigenen Gefühlswahrnehmung. So sind ihr Humor und ihr Lachen weniger eine kommunikative Geste zur Überwindung kultureller Unterschiede als vielmehr ein Instrument innerhalb des Rassendiskurses und in diesem Sinne Mittel zur Determinierung des Eigenen. Lachen als Bewältigungsstrategie von Fremde erweist sich für Ida Pfeiffer in vielerlei Hinsicht als nützlich: als Antwort auf Unbegreifbares, als Übergangshandlung in gefährlichen Situationen, aber vor allem immer auch als diskursives Machtinstrument zur Behauptung der eigenen Kultur. Lachen im doppelten Sinne als „kulturelles Phänomen", also: kulturspezifisch und diese Kultur bejahend.

## Literatur

### Primärliteratur

(AI) Pfeiffer, Ida (1993): Abenteuer Inselwelt. Die Reise 1851 durch Borneo, Sumatra und Java. Hg. von Gabriele Habinger. Wien.

(NF) Pfeiffer, Ida (1991): Nordlandfahrt. Eine Reise nach Skandinavien und Island im Jahre 1845. Hg. von Gabriele Habinger. Wien.

(VR) Pfeiffer, Ida (1999): Verschwörung im Regenwald. Die Reise nach Madagaskar. Basel.

## Sekundärliteratur

Affergan, Francis (1987): Exotisme et Altérité. Essais sur les fondements d'une écriture de Anthropologie. Paris.

Ayache, Simon (1975): Esquisse pour le portrait d'une reine: Ranavalona 1ere. In: Omaly sy anio (Hier et aujourd'hui). H. 1-2, 251-270.

Baudelaire, Charles (1977): Vom Wesen des Lachens und allgemein von dem Komischen in der bildenden Kunst. In: Sämtliche Werke/Briefe. Bd. 1. Juvenilia-Kunstkritik 1832-1846. Hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois. Übersetzt von Guido Meister et al. München, 284-305.

Bergson, Henri (1972): Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Zürich.

Bloch, Maurice (1983): L'exercice du pouvoir. La séparation du pouvoir et du rang. In: Raison-Jourde, Francoise (Hg.): Les souverains de Madagascar. L'histoire royale et ses résurgences contemporaines. Paris, 265-297.

Brenner, Peter (1989): Die Erfahrung der Fremde. Zur Entwicklung einer Wahrnehmungsform in der Geschichte des Reiseberichts. In: Brenner, Peter (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt a.M., 14-49.

Delivré, Alain (1974): L'histoire des rois d'Imerina. Interprétation d'une tradition orale. Paris.

Deschamps, Hubert (1972): Histoire de Madagascar. Avec 13 cartes et 31 photographies. 4. Aufl. Paris.

Frederiksen, Elke (1999): Der Blick in die Ferne. Zur Reiseliteratur von Frauen. In: Gnüg, Hiltrud/Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar, 147-165.

Görlacher, Evelyn (1997): Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen. Hamburg.

Greiner, Bernhard (2006): Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. 2. Aufl. Tübingen/Basel.

Habinger, Gabriele (2004): Ida Pfeiffer. Eine Forschungsreisende des Biedermeier. Wien.

Jauss, Hans Robert (1976): Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. München, 361-372.

Krusche, Dieter (1998): Europäer als Fremde. In: Albrecht, Corinna/Wierlacher, Alois (Hg.): Fremdgänge. Eine anthologische Fremdheitslehre für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache. 2. Aufl. Bonn, 100-103.

Lercher, Marie-Christin (2006): Blick und Domination im Wechselspiel von Eigenem und Fremden. Zu Ida Pfeiffers Reisebericht über Madagaskar. Unveröff. Diplomarbeit. St. Denis/la Réunion.

Mills, Sara (1993): Discourses of difference. An analysis of women's travel writing and colonialism. Manchester/New York.

Ohnesorg, Stefanie (1996): Mit Kompaß, Kutsche und Kamel. (Rück-) Einbindung der Frau in die Geschichte des Reisens und der Reiseliteratur. St. Ingbert.

Pelz, Annegret (1993): Reisen durch die eigene Fremde. Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften. Köln et al.

Plessner, Helmuth (1970): Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen. Das Lächeln. Anthropologie der Sinne. Hg. von Günter Dux. Frankfurt a.M.

Raison-Jourde, Françoise (1991): Bible et pouvoir à Madagascar au XIXe siècle. Invention d'une identité chrétienne et construction de l'Etat (1780-1880). Paris.

Raison-Jourde, Françoise (1983): De la restauration des talismans royaux au baptême de 1869 en Imerina. Une tentative de légitimation des rapports entre pouvoir royale dominé et pouvoir d'État hova dominant au milieu du XIXe siècle. In: Raison-Jourde, Francoise (Hg.): Les souverains de Madagascar. L'histoire royale et ses résurgences contemporaines. Paris, 337-369.

Scheitler, Irmgard (1999): Gattung und Geschlecht. Reisebeschreibungen deutscher Frauen 1780-1850. Tübingen.

Schutte Watt, Helga (1991): Ida Pfeiffer: A Nineteenth-Century Woman Travel Writer. In: The German Quaterly. H. 3, 339-352.

Wertheimer, Jürgen (1996): Hierarchien des Lachens: Machtstrukturen der Affektäußerung im Roman des 19. Jahrhunderts. In: Fietz, Lothar/Fichte, Joerg O./Ludwig, Hans-Werner (Hg.): Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Tübingen, 312-324.

# Galgen-*Vogel* Hesse: Humor und Heiterkeit[1]

*Antoaneta Dimitrova (Schumen)*

> *Humor ist vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums.*
> (Hermann Hesse)
>
> *Richte Dich auf, blick umher und schaue etwas Höheres und Heiteres*
> *als Erde, Erdwürmer und Erdenschwarz!*
> (Jean Paul)

## 1 Einleitung: *Humor* und *Heiterkeit* im Überblick[2]

Die etymologische Bedeutung des Wortes „Humor" (lat.) – „Feuchtigkeit" (s. Schäfer: 22f.) – lässt sich mit *Wasser* und *Erde* assoziieren und daher mit dem weiblichen *Yin*-Urprinzip verbinden. Die Etymologie von „Heiterkeit" – „klarer Himmel" (s. EW) – wiederum bezieht sich auf das männliche *Yang*-Urprinzip der östlichen Weisheit. So scheint es angezeigt, vom Zueinanderbiegen der beiden Urkräfte in *Tai-Gi*, ☯ – dem Kreis der *All-Einheit* des Lebens – ausgehend, die

---

[1] Die meisten Materialien zu Hermann Hesses Schaffen habe ich dank der freundlichen Unterstützung der Schillergesellschaft im Marbacher Literaturarchiv gesammelt. A.D.

[2] Alle kursiven Setzungen im Text sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, von mir, A.D.

Verflechtung der beiden Phänomene *Humor* und *Heiterkeit* in Hermann Hesses Werk analog zu betrachten.
Hermann Hesse (GW XI: 369f.) erlebte im Bild der chinesischen Weisheit gerade diese

> Harmonie einer edlen (…) Geistigkeit mit dem Spiel und Reiz des sinnlichen und alltäglichen Lebens (…) [D]ie Weisheit Chinas [war] die eines erfahrenen, klug gewordenen, des Humors nicht unkundigen Mannes (…).

Die romantische Philosophie und Ästhetik unterscheidet ebenfalls zwischen *Spaß* und *niederen Freuden* sowie *Ernst* und *höheren Freuden*.[3] Nach Jean Paul ergeben diese Komponenten in ihrem Gleichgewicht die Glückseligkeit des Menschen als der eines *doppelsinnigen Geschöpfs in einem Simultaneum zweier Welten*. Der gute Autor müsse daher die menschliche und die göttliche Natur annehmen.[4]

## 2 Galgen-*Vogel* Hesse

Der Dichter lebt in diesem „Simultaneum zweier Welten" wie alle anderen Menschen, doch ist er durch seine Begabung und Berufung etwas ganz Besonderes. Davon zeugt das scherzhafte *Vogel*-Porträt im gleichnamigen Märchen Hesses (1932), worin er die Welt der „Kindermenschen" gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet:

> Er war nicht Habicht noch Huhn, er war nicht Meise noch Specht noch Fink, er war der Vogel vom Montagsdorf, *es gab nirgends seinesgleichen*, (…) und die Montagsdörfler wurden, wie jeder, der *etwas ganz Besonderes* zu eigen hat, manchmal auch mit ihm gehänselt. „Die Leute vom Montagsdorf", hieß es, „*haben eben ihren Vogel*" (Hesse 1975: 252).

Dieses Vogel-Bild ist zugleich Hesses scherzhafte Selbstbeschreibung[5] und enthält die für den Humor typische Doppelbödigkeit des Ausdrucks[6] *einen Vogel haben* mit der wörtlichen Bedeutung und im Sinne von „verrückt sein".

---

[3] Die Romantiker fassten *Humor* und *Ironie* als die meist geeigneten künstlerischen Mittel zur Versöhnung mit der Torheit der Welt auf (vgl. Schäfer: 24).

[4] „Der Mensch besteht aus zwei Theilen, aus Spaß und Ernst – und seine Glückseligkeit besteht daher aus höhern und aus niedern Freuden. (…) Daher muß ein guter Autor (…) für dieses nicht sowol wider- als doppelsinnige Geschöpf, das in einem Simultaneum zweier Welten lebt, zwei Naturen annehmen, die göttliche und die menschliche" (Paul I: 7).

[5] Wie Joseph Mileck (133) bemerkt, wurde Hesse „[i]m ‚Vogel' (20. Mai 1932), dem letzten seiner Märchen, (…) tatsächlich zu einem Vogel".

[6] Sprachliche Stilmittel zum Ausdruck des Humors bei Hesse habe ich im Artikel „Das Wortspiel in Hermann Hesses Dichtungen" erläutert (s. Dimitrova).

Das magische Denken Hesses, wo Vergänglichkeit und Ewigkeit immer wieder zueinander gebogen werden, enthält die seltsamen Vögel von außen, die seine Helden in ihr Inneres aufnehmen, das raue Vogellied von der Ewigkeit und die frohe innere Stimme des „Geflohenseins und des Freigewordenseins" (Hesse 1975a: 81); darüber hinaus die vogelfreie Gemeinschaft der „mythischen Figuren" in seinen Dichtungen, die alle jeweils Hesses *Welt-* und *Ich*-Bild verkörpern, und schließlich den Dichter selbst in Vogelgestalt. Im Sinnbild des Vogels bei Hesse ist die Relation *sonderbar, fremd–innig-spaßig, komisch*[7] zu erkennen.
Das Bild des „freien und nicht zu fassenden Vogels" (Mileck: 133) erscheint in Hesses Werken immer wieder neben vermenschlichten Naturelementen wie *Wolke*, *Berg*, *Baum*, *Blume*, *Schmetterling* u.a. Sonderbar ist der *schwarze Vogel* im „unausdenklich einsamen und seltsamen Baum" auf dem „sonderbaren Gipfel" im Märchen „Der schwere Weg" (1916): „[sein] rauhes Lied hieß: Ewigkeit, Ewigkeit!"; „schwer zu ertragen war sein Gesang, und furchtbar war vor allem (…) die schwindelnde Weite der öden Himmelsräume" (Hesse 1975: 147).
Der merkwürdige Flug des Ich-Erzählers „durchs Unendliche" am Ende des Märchens ist meines Erachtens eine Präfiguration des Fluges Harry Hallers an Mozarts Zopf „durch die Welt" im „Steppenwolf":

> [*S*]*ie machte vergnügt*, diese eisige Luft, das spürte ich noch in dem kurzen Augenblick, *eh mir die Sinne vergingen.* Es durchdrang mich eine bitterscharfe, stahlblanke, *eisige Heiterkeit* (…) (Hesse 1998 V: 223).

*Einen Vogel* hat auch Emil Sinclair aus dem etwa drei Jahre nach diesem Märchen erschienenen Roman „Demian". Den *Sperber*, „so ein *merkwürdiges Ding*" (Hesse 1998 III: 87), als Wappenzeichen über dem Tor seines Elternhauses, hat Sinclair auf seinem *Weg nach Innen* im Traum auf Demians Befehl verschlungen:

> Als ich es geschluckt hatte, spürte ich (...), daß der verschlungene Wappenvogel in mir lebendig sei, mich ausfülle und von innen zu verzehren beginne (Hesse 1998 III: 87).

Einen fliegenden Vogel, den *Reiher* – übrigens ein chinesisches Symbol für innere Ruhe, Schönheit und Würde – nimmt, bei seinen Versenkungsübungen in seine eigene Seele, auch der Samana Siddhartha auf (vgl. Hesse 1975a: 16). Der *kleine seltene Singvogel* im Goldkäfig Kamalas erscheint wiederum später in Siddharthas Traum vor seinem inneren Erwachen:

> da war der kleine Vogel tot (…) und das Herz tat ihm weh, so, als habe er mit diesem toten Vogel allen Wert und alles Gute von sich geworfen (Hesse 1975a: 68f.).

[7] Über die Relation *komisch-fremd* vgl. Lichačev/Pančenko (194); Schäfer u.a.

Danach, „nach so vielen Jahren der Torheit“, hat Siddhartha den „Vogel in der Brust“, „die *frohe Quelle und Stimme*“ in sich singen hören und ist ihm gefolgt (vgl. Hesse 1975a: 80f.).[8]

Die Gestalt *des sich nicht ernst nehmenden Spaßvogels* bei Hesse folgt der Narrentradition.[9] Hesses Zarathustra „ist immer ein Spaßvogel und launischer Wanderer gewesen“ (GW 10: 496). Als Spaßvogel erscheint aber auch *der sich zu ernst nehmende Europäer* aus dem gleichnamigen Märchen (1918), einer „mythisierte[n] Sozialkritik“ (vgl. Mileck: 135).[10]

In der Relation *fremd–innig–komisch* kommt auch dem *Kristall*-Bild bei Hesse eine wichtige Bedeutung zu. Im Märchen „Der schwere Weg“ wird das blanke Vogelauge mit einem schwarzen Kristall verglichen, im Roman „Demian“ wird das innere *Ich* metaphorisch als Kristall dargestellt,[11] und in der Novelle „Die Nürnberger Reise“ (1927) steht der *Kristall* als Metapher für *Humor* gemäß der Auffassung Hesses:

> In jenen leidenden Menschen nämlich, in jenen (…) auf Trost erpichten Menschen entsteht gelegentlich *das, was man Humor nennt, ein Kristall*, der nur in tiefen und dauernden Schmerzen wächst und der immerhin zu den besseren Erzeugnissen der Menschheit gehört (GW VII: 126).

## 2.1 Der Humor in Hermann Hesses Weltbild

Im „Traktat vom Steppenwolf“ ist der Humor als „eine imaginäre, aber souveräne Welt“ dargestellt, wo es möglich ist,

> nicht nur gleichzeitig den Heiligen und den Wüstling zu bejahen, die Pole zueinander zu biegen, sondern auch noch den Bürger in die Bejahung einzubeziehen. (…) Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Berufung zum Größten Gehemmten, der beinahe Tragischen, der höchstbegabten Unglücklichen, *einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) voll-*

[8] Über weitere *Vogel*-Bilder bei Hesse s. Mileck (132f.).

[9] Der Aspekt der Narrentradition in Bezug auf Hesses und auf Nietzsches „Zarathustra“ wurde in der Arbeit von Hendrikje Schulze angeschnitten.

[10] Aus dem Märchen „Der Europäer“ (1918): „Der Hindu lächelte dem Chinesen zu, und als alle andern verlegen schwiegen, sagte der Chinese freundlich: ‚Liebe Brüder, dieser weiße Vetter ist ein *Spaßvogel*. (…) Er sagt uns Dinge, die wir alle nicht recht verstehen können; aber wir alle ahnen, daß diese Dinge, wenn wir sie wirklich verstünden, uns *Gelegenheit zu unendlichem Gelächter* geben würden’“ (Hesse 1975: 169).

[11] Die zweite Stufe seiner Menschwerdung erreicht, erlebt Sinclair den *Kristall* in seinem Herzen: „Für einige Augenblicke zog sich etwas in mir fest und eng zusammen, etwas Helles und Kühles; ich hatte einen Augenblick die Empfindung, *ich trage einen Kristall im Herzen*, und ich wußte, das war *mein Ich*“ (Hesse 1998 III: 153).

> *bringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens* mit den Strahlungen seiner Prismen (Hesse 1998 V: 61).

Hesses *Humor* (wie auch der *Mensch* im „Traktat") lässt sich nun als „Zwiebel" betrachten, wobei die einzelnen „Schalen" dem Weltbild des Dichters nahe stehende philosophische Ansichten metaphorisch darstellen.
Eine der obersten Schalen weist ihrer Bedeutung für die Gegenwart des Dichters und für ihn selbst wegen, auf die *Psychoanalyse* hin. Günter Baumann (245, Anm. 44) bemerkt, dass der Humor im „Steppenwolf" mit seiner psychologischen Bedeutung „noch nicht adäquat gewürdigt worden" ist und interpretiert nach der Jungschen Psychologie die imaginäre Tötung Hermines durch Harry Haller als

> ein Zeichen seiner tiefverankerten, neurotischen Lebensfeindlichkeit, sowie seiner fortdauernden Weigerung, die *geforderte Synthese von Humor und spielerischer Verselbstung* zu vollziehen (Baumann: 242f.).

Auf den Dialog des Romans mit *Wilhelm Raabe* unter dem Aspekt des Humors verweist Ernst-Stephan Bauer.[12]
Es sei auch auf die ästhetische, ethische und religiöse Lebensform der Menschwerdung bei Søren Kierkegaard hingewiesen und dabei auf die Aufgabe der Ironie und des Humors, das Individuum vor Degradierung zu schützen. Diese Aufgabe haben nach Peter Jansen (s. 209ff.) auch Harry Haller und die Unsterblichen mit ihrem Humor zu erfüllen.
Im Zusammenhang mit Kierkegaards Nähe zur Frühromantik sei auch Hesses geistige Verwandtschaft mit dem Vorläufer der Psychoanalyse, *der romantischen Ästhetik*, erwähnt. „Überschmerz" ist nach Jean Paul „Selbstmord des Herzens" (vgl. Paul II: 84) und die Unsterblichen beschuldigen Harry Haller nicht nur der Beleidigung der „hohen Kunst", sondern auch, weil „er [die Absicht gezeigt hat,] sich außerdem unsres Theaters *humorloserweise* als einer *Selbstmordmechanik* zu bedienen" (Hesse 1998 V: 231).
Im „Traktat" wird die Beziehung zur märchenhaften Welt der Romantik durch den „Zaubertrank", das kontextuelle Synonym für Humor expliziert.[13] In ihrer Untersuchung über Hesses Schaffen zieht Penka Angelova (92) eine Parallele zwischen dem Humor der Unsterblichen und E.T.A. Hoffmanns Humor als „Vermittler zwischen Poesie und Wirklichkeit, innerer und äußerer Welt", der „hinter den alltäglichen (...) Begebenheiten der realistischen Handlung den Sinn des Höheren und des Ganzen durchschimmern [läßt]."

[12] „Bei der Lektüre von Hermann Hesses ‚Steppenwolf' (...) assoziiert man immer wieder, wenn von Humor die Rede ist, die Gestalt Wilhelm Raabes (...)" (Bauer: 198).

[13] „Und falls es dem Steppenwolf (...) noch gelingen sollte, diesen Zaubertrank auszukochen, auszuschwitzen, dann wäre er gerettet" (Hesse 1998 V: 61).

Eine weitere „Schale" der Zwiebel nun lässt uns Hesses Metapher des „imaginären Reiches" des Humors mit *Friedrich Schillers Auffassung über die Kunst* als das „Reich der Freude" verbinden.[14]
Diese Metapher ist nach Friedrich Voits Auffassung (26) eine

> Anspielung auf die *mittelalterliche Vorstellung* eines zu erwartenden dritten Reiches, *die Utopie „eines Goldenen Zeitalters"*, in dem die Bedrängnisse der gegenwärtigen Existenz überwunden werden.

Diese *Humor*-Metapher lässt sich im Kontext des „Traktats" doch wohl vielmehr mit der *Welt-Einstellung des mittelalterlichen Menschen* verknüpfen, und zwar mit „[e]ine[r] der charakteristischsten Besonderheiten des mittelalterlichen Lachens", „seine[r] Ausrichtung auf den Lachenden selbst" (Lichačev/Pančenko: 2).
Das *Sich-nicht-ernst-nehmen* verbindet den Humor der Unsterblichen im „Steppenwolf" nicht nur mit dem mittelalterlichen Lachen, sondern auch mit dem *Lachen von Nietzsches Zarathustra über sich selbst*: „Lernt über euch lachen, wie man lachen muß!" (Nietzsche: 238; 240).

## 2.2 Die Hinrichtung der Person (Maske) in Hesses Dichtungen

Das geistige Leiden wird Jean Paul zufolge durch Vorstellungen verursacht. Ersetzt man diese Vorstellungen durch andere sollte das Leiden „von selber wegfallen". Daher werde „[n]icht die Allmacht der Religion, noch die Macht eines großen Ziels (…) in Anspruch genommen, sondern *etwas, das jeder den ganzen Tag auf sich herumträgt, der Kopf*" (vgl. Paul II: 86).
*Der Kopf* wird in Hesses Romanen immer wieder „in Anspruch genommen", wenn es um die Überwindung „des geistigen Leidens" oder um eine durchlaufene Entwicklungsstufe der Protagonisten geht. *Das Kopfverlieren*, die „Hinrichtung" einer Person, welche der so genannten Wirklichkeit zugehörig ist (*Person* bedeutete ursprünglich ‚Maske'), verbindet sich in Hesses Textwelt im Sinne des *Nicht-Ernst-Nehmens* mit dem *Ausgelachtwerden* und vollzieht sich meistens durch das *Verrückt-werden*.[15]
Im Aufsatz „Dank an Goethe" deutet Hesse die „Gedankenkämpfe" an, die er mit dem großen Dichter geführt hat und erwähnt als Beispiel den „Steppenwolf", wo er den überzeitlichen und überpersönlichen Goethe schmunzelnd sagen lässt: „[D]ie Ewigkeit ist bloß ein Augenblick, *gerade lange genug für einen Spaß*" (Hesse 1998 V: 107). Dieser Goethe in Harry Hallers Traum erscheint mit seinem

[14] D. Atriss weist auf die Beziehung zwischen dem *Spiegelmotiv* im Magischen Theater und dem *ästhetischen Schein* in Schillers Kunstauffassung hin: Erst nach dem Erlebnis des Magischen Theaters und der Erkenntnis *„Ernst ist das Leben, heiter die Kunst"* wird Hallers Leben erträglich (vgl. Pfeifer 3: 181).

[15] Vgl. dazu S.K. (1): „Eine Wohnung kann ganz leicht verändert werden, indem man zum Beispiel einen Tisch ver-rückt. Und beim Menschen? *Wie kann der Sinn eines Menschen verändert werden? Indem wir uns auch ganz leicht ver-rücken?*"

mehrmaligen Lächeln als eine Präfiguration der Unsterblichen mit ihrem „furchtbaren" Gelächter bei der Verkündung des „Urteils":

> Auch kann dem Angeklagten die *Strafe einmaligen Ausgelachtwerdens* nicht erlassen werden. (…) Und auf drei stimmten sämtliche Anwesende mit tadellosem Einsatz ein Gelächter an, ein Gelächter im höhern Chor, *ein furchtbares, für Menschen kaum erträgliches Gelächter des Jenseits* (Hesse 1998 V: 231f.).[16]

## 3 Der Galgenhumor

Die Rezipienten in Zielkulturen, in denen das Wort *Galgenhumor*[17] als Synonym zu *schwarzem Humor* nicht gebräuchlich ist, würden sicher beim kafkaesken Schluss des Gedichtes „Auf einem Polizeibureau" (1919) innehalten:

> Freudig eil' ich in den Wald hinan, / *Knüpfe sorgsam meine Schlinge an,* / Recke lang den Hals und fliege in die Welten, / Wo Papier und Schein und Paß nicht gelten (Hesse 1977: 770).

Die Angst des lyrischen Ichs vor den Beamten in diesem Gedicht erinnert an Harry Hallers „Scheu" vor der Polizei im „Steppenwolf" (vgl. Hesse 1998 V: 10), beim Lesen folgender Verse denken wir auch an Mozarts Worte im „Magischen Theater":

> Humor ist immer Galgenhumor, und nötigenfalls lernen Sie ihn eben am Galgen. (...) Sie sollen lachen lernen. Sie sollen den Humor des Lebens, den Galgenhumor dieses Lebens erfassen (Hesse 1998 V: 231ff.).

### 3.1 Das Sinnbild des *Gehängten*

Schon in der Erzählung „Ein Mensch mit Namen Ziegler" (1908), einem Vorläufer vom „Steppenwolf", wird der Held unter der Wirkung einer Zauberpille in seiner Welt-Sicht *verrückt*:

> (...) und da er jetzt alles wie durch ein Tierauge sah, fand er nichts als eine entartete, sich verstellende, lügende, unschöne Gesellschaft (…), ward [er] unter großem Aufsehen festgenommen und *in ein Irrenhaus gebracht* (Hesse 1975: 36).

[16] Weitere Belege des Ausgelachtwerdens der Person liefern uns „Die Morgenlandfahrt" und „Kurgast".

[17] „*Galgenhumor* hat, wer in verzweifelter Situation noch Witze zu reißen vermag" (vgl. LR 2, Eintrag „Galgen"). Der früheste literarische Beleg stammt aus dem Jahre 1848.

„*Nur für Verrückte*“ (Hesse 1998 V: 29; 46; 177) lautet das Motto der „Aufzeichnungen“ Harry Hallers, des „Traktats vom Steppenwolf“ und des „Magischen Theaters“. Allein das Vorwort des Herausgebers, der sich selbst in seiner Einstellung zum Fremdling Haller leicht ver-rückt, ist nicht mit dieser Maxime versehen.
Eine extreme Verrückung des Körpers betrachten wir auf der XII. Tarot[18]-Karte, „*Der Gehängte*“.
In Verbindung mit dem Humor am Galgen wäre folgende Interpretation der Symbolik des *Gehängten* als Tarotbild aufschlussreich: „Zur Selbsterkenntnis (…) muss die eigene Position, die eigene Weltsicht und damit Wahrnehmung verändert werden“ (S.K.: 5).
Andere Bezeichnungen für den *Gehängten* sind „Galgenschwengel“, „*Galgenstrick*“, „*Galgenaas*“, „*Galgenfleisch*“, „*Galgenvogel*“ (vgl. LR 2, Eintrag „Galgen“). Die einzelnen Elemente des Bildes sind der *Kopf* des Gehängten, der *Strick*, die *Grube*, die *zwei Bäume*, die herunterfallenden *Münzen* und die *Stellung* des Körpers. Die Haarpracht bzw. der Heiligenschein um den *Kopf* auf manchen Tarot-Karten stellt sinnbildlich den Geist dar. Der *Strick* ist ein

> Rechtssymbol, (…) kann aber auch (…) als Nabelschnur gedeutet werden, an der man hängt. Erst wenn man davon getrennt wird, kann ein eigenständiger Weg eingeschlagen werden (S.K.: 3).

Die *Grube* steht für „Höhle, Mutterleib oder Erde“ und der gefährliche Weg hindurch ließe sich nach der Traumsymbolik „in erster Linie als Hinweis auf die Suche nach Lebenssinn (…) deuten“ (s. S.K.: 3). Die Bäume gelten als das Sinnbild des Lebens,[19] und die herunterfallenden *Münzen* versinnbildlichen den Verzicht auf das Materielle.
Auffällig ist die *heitere Stellung* des Körpers: „Hält man die Karte umgekehrt, wirkt [der Gehängte] sogar *wie ein Tänzer*“ (S.K.: 1). Die Tanzbereitschaft des *ver-rückten Gehängten* kann mit den Tanzbemühungen Harry Hallers[20] assoziiert werden. Erinnert sei hier wieder an Nietzsches Zarathustra (239), der neben das *Über-sich-selbst-lachen* das *Über-sich-hinweg-tanzen* stellt: „Erhebt eure Herzen, meine Brüder, hoch! höher! (...) Erhebt auch eure Beine, ihr guten Tänzer, und besser noch: *ihr steht auch auf dem Kopf!*“ Auch bei Nietzsche ließe sich daher das Bild des auf dem Kopf stehenden Tänzers und des Über-sich-Lachenden mit dem *Galgenhumor* und dem Sinnbild des *Gehängten* verknüpfen.

---

[18] Die Tarot-Karten stellen wegen ihrer alten Herkunft und der reichen Symbolik ein Mysterium dar. Der früheste Beleg des Wortes stammt aus dem mittelalterlichen Frankreich um 1390. Das Tarot, vermutlich als Kartenspiel entstanden, hat als Thema „de[n] Mensch[en] und sein[en] *Werdensprozess* innerhalb des mikro-makro-kosmischen Beziehungsgefüges. Wir können die Tarotbilder auch als eine besondere Auswahl von archetypischen Grundmotiven menschlichen Seins betrachten (…)“ (s. S.K.: 2). Mit dem *Weg nach Innen* lässt sich das *Tarot* durch seine herkömmliche Bedeutung, „königlicher Weg“, verbinden.

[19] Übrigens sind Höhlen und Bäume mit Initiationsriten verbunden.

[20] Über den Roman „Der Steppenwolf“ schreibt Hugo Ball (236) u.a. Folgendes: „Sein *Spaß* aber ist: daß dieses weltfremde Wesen noch mit 50 Jahren viele graziöse Steps hat tanzen müssen.“

### 3.2 Das Sinnbild des Todes

Hesse selbst hat mehrmals hervorgehoben, dass die Geschichte des Steppenwolfes durch Krankheit und Krisis zur Heilung, zur „heiteren, überpersönlichen und überzeitlichen Glaubenswelt" und zur Liebe führt (vgl. Voit: 86ff.). In engem Zusammenhang mit diesen Aussagen des Dichters und mit seiner Auffassung von der ständigen Wandlung auf dem *Weg nach Innen*, sowie auf das Sinnbild des „*Gehängten*" bezogen steht die XIII. Tarot-Karte, „*Der Tod*":

> Der Tod steht (...) für Wandlung und Neugeburt. Die Karte (...) deutet an, dass nichts bestehen kann und dass alles dem Wandel unterliegt. (...) darunter [ist] jedoch nicht der physische Tod, sondern vielmehr geistige Erneuerung gemeint (S.K.: 6).

Der *Tod*, d.h. das *Kopfverlieren* (grotesk verstärkt zu *Kopfabhacken* im „Steppenwolf") in Hesses Dichtungen bedeutet *Abschied von einem abgeschlossenen Entwicklungsstadium* und unumgängliche Voraussetzung zur *geistigen Neugeburt* des Individuums – erwähnt sei der physische Tod Hans Giebenraths, Knulps, Kleins, Klingsors, Goldmunds und Knechts. Aber auch Siddhartha stirbt mehrere Tode und Geburten seines Ichs; schließlich sei auch der „Tod" des Kurgasts Hesse selbst genannt. Der *Galgen* könnte, auf Grund der obigen Darlegungen, metaphorisch als das Tor zum heiteren Reich der Unsterblichen bestimmt werden.

## 4 Die Heiterkeit der *Unsterblichen*

Das chinesische Buch der Wandlungen „I Ging" enthält das Hexagramm Dui, „*Das Heitere*, der See", dessen Sinnbild des lächelnden Sees mit jenem des lachenden Flusses in Hesses „Siddhartha" assoziiert werden kann. Im Hexagramm versinnbildlicht der See die „wahre Freude, die aus dem eigenen Innern quillt":

> Eine stille, wortlose, in sich gesammelte Freude, die nichts von außen begehrt und mit allem zufrieden ist, bleibt frei von allen egoistischen Zu- und Abneigungen. In dieser Freiheit liegt das Heil, denn sie birgt die ruhige Sicherheit des in sich gefestigten Herzens (I Ging: 213).

In der „indischen Dichtung" versinnbildlicht der Fluss mit seinem vielstimmigen Gesang „den Fluss des Geschehens", „die Musik des Lebens" und die *All-Einheit* der Welt:

> Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluß, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er nicht auf das Leid noch auf das Lachen hörte (...), sondern (...) die Einheit vernahm, dann bestand das große Lied aus einem einzigen Worte, das hieß Om: die Vollendung (Hesse 1998 IV: 286).

Das Erlebnis dieser Erleuchtung lässt die Heiligen lächeln und ihr Gesicht hell strahlen:

> Hell glänzte Vasudevas Lächeln, über all den Runzeln seines alten Antlitzes schwebte es leuchtend, wie über all den Stimmen des Flusses das Om schwebte. Hell glänzte sein Lächeln (…), und hell glänzte nun auch auf Siddharthas Gesicht dasselbe Lächeln auf. Seine Wunde blühte, sein Gesicht strahlte, sein Ich war in die Einheit geflossen (Hesse 1998 IV: 286).

Während die „Unsterblichen" sich das Gelächter gönnen können, da sie *nur* Brüder der Heiligen sind, „schließt das Heilige das Lachen aus – Christus hat nie gelacht". Jedoch zeigt das Heilige neben „einer strengen, asketischen Ernsthaftigkeit, welche die irdische Welt als Versuchung ablehnt", auch Züge „einer freudigen Hinnahme der Welt als Gottes Schöpfung" und „verbindet sich mit einer inneren Heiterkeit, deren Ausdruck das Lächeln ist" (vgl. Lichačev/Pančenko: 186f.).
Die Idee von der *inneren Heiterkeit* kommt in Siddharthas Worten zum Schluss des Werkes zum Ausdruck: „alles muß so sein, alles bedarf nur meiner Zustimmung, nur meiner Willigkeit, meines liebenden Einverständnisses" (s. Hesse 1998 IV: 263f.). Diese Aussage ähnelt der Botschaft des Gedichts „Glück" (1907), des ersten bekannten Zeugnisses der „indischen Dichtung" Hesses:

> Erst wenn du jedem Wunsch entsagst, / Nicht Ziel mehr noch Begehren kennst, (…) Dann reicht dir *des Geschehens Flut* / Nicht mehr ans Herz, und deine Seele ruht (Hesse 1977: 286).

In diesem Zusammenhang ist *des Geschehens Flut* im Gedicht als eine Vorwegnahme des Ausdrucks *Fluß des Geschehens* in „Siddhartha" anzusehen.
Die östliche Weisheit kennt diesen *Glück*-Zustand jenseits von Begierden und Leidenschaften unter verschiedenen Namen.[21] Der Oberleib des Buddhas Akshobhya, des Sinnbildes der Überwindung der Leidenschaften, ist mit blauer Farbe oder mit Gold bedeckt, den Farben übrigens, die Hermann Hesse in seinen Dichtungen bei der Beschreibung der *Ent-Selbstung* am häufigsten benutzt (Blau und Gelb kommen auch im „Steppenwolf" und im oben angeführten Gedicht „Auf einem Polizeibureau" vor).
Die „stille, wortlose Freude" ist Hesse zufolge dem „zweiten, hohen, heiligen Ich" eigen:

> Dies (…) Ich (der Atman der Inder, den Sie dem Brahma gleichstellen) ist nicht persönlich, sondern ist unser Anteil an Gott, am Leben, am Ganzen, am Un- und Überpersönlichen. (…) dies ewige Ich ist still und geduldig, während das andre Ich so vorlaut und

[21] Hier seien nur einige erwähnt: *samadhi*, *suschupti*, *ananda*, *nirvana*, *amanaska* etc. (vgl. ER)

> ungeduldig ist (Brief an einen jungen Menschen, Mai 1943, in MS I: 221).

Dieses Ich ist dem „Geist in uns innen“ gleichzusetzen: „In uns innen der Geist allein / Mag unbewegt schauen das Spiel, / Ohne Spott, ohne Schmerz“ (Hesse 1977: 600).
Die vom märchenhaften Morgenland entzückten Romantiker kennen ebenfalls die Heiterkeit des menschlichen Wesens als Geistesgabe. Im „Museum“ bringt Jean Paul seinen Lesern die *Kunst, heiter zu sein*, bei:

> Nicht Genießen, sondern *Heiterkeit* ist unsere Pflicht und sei unser Ziel. (…) das Glück des Lebens besteht (…) in einer milden Heiterkeit (…) Nur kann uns *diese himmlische Heiterkeit* und Unbetrübniß blos der Geist bescheren (…) Heiterkeit, die nur der Mensch haben kann (...) schließt (…) alle Blüthen des Innern auf; (…) *es giebt keinen heitern Teufel* (Paul II: 85ff.).

Hesse bezeichnete diesen Zustand der Heiterkeit im Innern als *Glück*, *magisches Denken*, *innere Erwachung*, *Frömmigkeit*, *begierdenlose Liebe*.

## 5 Schlusszeilen

In Hesses Texten werden durch den Humor Gegensätze der Außenwelt zu einer gedanklichen All-Einheit verdichtet,[22] und das heitere Lächeln aus innerer „wahrer Freude“ ist ein nichtverbaler Ausdruck des Erlebnisses seines magischen Denkens.

## Literatur

### Primärliteratur

GW = Hermann Hesse. Gesammelte Werke. 12 Bde. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 1970.

MS = Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha“. 2 Bde. Frankfurt a.M. MS I = Erstausgabe 1975.

Hesse, Hermann (1975): Die Märchen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.

Hesse, Hermann (1975a): Siddhartha. Eine indische Dichtung. Frankfurt a.M.

Hesse, Hermann (1977): Die Gedichte 1892-1962. Frankfurt a.M.

[22] Hier sei auf Karl Wilhelm Solgers Auffassung des Komischen aus der Zeit der Romantik verwiesen: Wie Susanne Schäfer (64) bemerkt, erfährt man laut Solger „das Gefühl der Erheiterung erst in der gedanklichen Vereinigung zweier konträrer Pole, wobei auch seine Gedanken sehr dem Humor verpflichtet sind.“

Hesse, Hermann (1998): Die Romane und großen Erzählungen. 8 Bde. Jubiläumsausgabe zum hundertsten Geburtstag von Hermann Hesse. Frankfurt a.M.

I Ging (1990): I Ging. Text und Materialien. Übersetzt von Richard Wilhelm. München.

Nietzsche, Friedrich (1981): Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. 3. Aufl. München.

Paul I = Jean Paul Fr. Richter. Das Kampaner Thal. Vorbericht (geschrieben am 2. April 1797, Hof im Voigdland). In: Jean Pauls Werke, Bde. 39-44. Berlin, Bd. 39. 7.

Paul II = Jean Paul Fr. Richter. Museum. VII. Bruchstücke aus der „Kunst, stets heiter zu sein". In: Jean Pauls Werke, Bde. 39-44. Berlin, Bd. 44: 84-90.

## Sekundärliteratur

Angelova, Penka (1995): Romanwelten. Veliko Tărnovo.

Ball, Hugo (1927): Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Berlin.

Bauer, Ernst-Stephan (1984): Heilsames Lachen in heillosem Fremdsein. Zur Aufnahme Raabescher Motive in Hesses „Steppenwolf". In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft, 198-207.

Baumann, Günther (1989): Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychoanalyse C.G. Jungs. Rheinfelden et al.

Dimitrova, Antoaneta: Das Wortspiel in Hermann Hesses Dichtungen In:. Dimova, Ana/Wiegand, Herbert Ernst: Wort und Grammatik. Festschrift für Pavel Petkov anlässlich seiner Emeritierung. In: Germanistische Linguistik 171/172 (2003). Hildesheim et al., 291-305.

Pfeifer, Martin (Hg.): Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte. Bd. 1 (1977), Bd. 2 (1979), Bd. 3 (1991) Frankfurt a.M.

Jansen, Peter (1978): Personalität und Humor: Hesses „Steppenwolf" und Kierkegaards Humorkonzeption. In: Sprache im technischen Zeitalter, 209-220.

Lichačev, Dmitrij S./Pančenko, Aleksandr M. (1991): Die Lachwelt des alten Russlands. Hg. von Renate Lachmann. München.

Mileck, Joseph (1987): Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Biographie. Übersetzt von Jutta u. Theodor A. Knust. Frankfurt a.M.

Schäfer, Susanne (1996): Komik in Kultur und Kontext. München.

Voit, Friedrich (1992): Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart.

ER = Енциклопедичен речник на източната мъдрост. (1996) Sofia. Übersetzt von Жана Ценова (Deutsches Original: Lexikon der östlichen Weisheitslehren. 1986)

EW = Kluge, Friedrich (1995): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 23. Aufl. Berlin/New York.

LR = Röhrich, Lutz (1994): Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 5 Bde. 3. Aufl. Freiburg et al.

## Internetquellen

S. K. (2001): Freimaurerische Reflexion über die XIIte Karte des Tarot: „Der Gehängte". http://www.internetloge.de/arstzei/sktarot.htm <29.4.2007>.

Schulze, Hendrikje (2001): Die Zarathustra-Figur in der politischen Flugschrift. Zarathustras Wiederkehr von Hermann Hesse. http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/Hausarbeit-Zarathustra.pdf <29.4.2007>.

# Zu Humor und Bewusstsein in Thomas Manns Joseph-Roman

*Karin Leich (Czernowitz/Marburg)*

Warum heute die aus der Genesis bekannte Geschichte von Jaakob und seinen Söhnen und von Joseph, dem Traumdeuter des Pharao, lesen? Zum einen weil der Joseph-Roman so spannend und unterhaltsam ist. Zum anderen erscheint in der Darstellung von mythischem und modernem Bewusstsein eine Balance der Höhen und Tiefen des individuellen Lebens. Im Folgenden soll besonders der Aspekt der Bewusstseinsdarstellung im Roman beleuchtet werden. Thomas Mann erschafft in seiner Hauptfigur Joseph ein Ich, das durch seine glücklichen Anlagen Erfüllung findet. Josephs Erhöhungsphantasien werden in einem gewissen Sinn wahr, anders jedoch als er sie in seiner Jugend erträumte und einer erstaunten Mitwelt offerierte. Denn seine Erfahrungen verändern seine Selbst-Wahrnehmung und seine Fremd-Wahrnehmung. In diesem Bewusstseinsprozess liegt die psychische Wahrheit des Werkes. Es soll im Folgenden gezeigt werden, wie sich Humanität im Joseph-Roman entfaltet.

Dazu wird zuerst die humoristische Anlage des Romans beleuchtet. Dann wird Thomas Manns Einführung in den Joseph-Roman diskutiert. Um die Darstellung des Bewusstseins zu verstehen, werden die dichterische Bearbeitung der psychoanalytischen Theorie und der mythischen und biblischen Religion im Joseph-Roman behandelt. Thomas Mann verbindet in seiner Bewusstseinsdarstellung Elemente der psychoanalytischen Theorie wie das Unbewusste, die Vateridentifikation, die Verdrängung und die Sublimierung einerseits und die je individuelle

Auslegung und Deutung von Mythos und biblischer Tradition andererseits. Zum Schluss soll die Beziehung zwischen Humanität und Kunst besprochen werden.

Die Darstellung des mythischen und biblischen Stoffes wird vom Erzähler vielfach gebrochen, indem sie in ihrer Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit diskutiert und befragt wird.[1] Dies geschieht in einer humoristischen Weise und bewirkt, dass Joseph als Figur in einer leuchtenden Menschlichkeit erscheinen kann.

Joseph ist „hübsch und schön" (IV, 65)[2], in dieser überraschenden Vereinigung beider Attribute stellt Thomas Mann Joseph als siebzehnjährigen jungen Mann am Brunnen sitzend in Kanaan vor. Schon sein Aussehen verweist darauf, dass er mit „Segen oben vom Himmel herab und mit Segen von der Tiefe, die unten liegt" (IV, 54) beschenkt ist. Schön ist er durch seine Bezogenheit auf freies Denken und Geist, und hübsch erscheint er durch seine naturgegebene, freundliche Sinnlichkeit.[3] Die Doppelung der Anlage begründet die Ausgeglichenheit und neugierige Offenheit, mit der er seine Lebensabenteuer bestehen wird. Josephs Ich besitzt eine ideale Ausgewogenheit, und diese ist eine der Bedingungen für die humoristische Bewusstseinsdarstellung. Denn Joseph verfällt nach persönlichem Scheitern und beschämender Blamage nicht in Selbstrechtfertigung und Depression oder der Aufwertung seiner Person gegenüber anderen, da er, je älter er wird, seine Begabung bewusst einsetzen kann, um sie für eigene Ziele und für andere zu verwenden.

---

[1] Jürgen H. Petersen (147) sieht in der Bearbeitung des mythischen Stoffes der Joseph-Romane, wie sie Thomas Mann vollzieht, eine Erweiterung und Veränderung des Romanbegriffs. Denn es wird durch das Erzählen nicht mehr der Schein von Realität erzeugt: „Ist hier von der Joseph-Geschichte die Rede? – Gewiß. Aber nicht als einem historischen Faktum, auch nicht im Sinne einer authentischen Darbietung des Mythos, sondern als einer Möglichkeit, den Mythos zu formulieren. (…) im Gegensatz zu den früheren Romanen Manns, im Gegensatz zum ‚alten' Roman überhaupt steht nicht mehr eine Geschichte im Mittelpunkt, sondern eine bloße Fassung, eine reine Möglichkeit des Erzählens." – Der Schein der Wirklichkeit wird meiner Meinung nach im Joseph-Roman mit Ironie mitreflektiert, daraus ergibt sich eine weitere mögliche Deutung der Joseph-Geschichte. Andererseits verstärkt sich auch durch die Offenlegung der Erzählsituation und des vom Erzähler lancierten Zweifels am Realitätsgehalt der Fabel die Authentizität des Kunstwerks. Der ästhetische Schein erhöht sich durch die Thematisierung der Erzählproblematik.

[2] Die Angaben beziehen sich auf Mann (1960). Die römischen Zahlen geben den Band, die arabischen die Seiten an.

[3] In dem Schönheitsbegriff lehnt sich Thomas Mann an Friedrich Schiller und die Theorie der klassischen Ästhetik an. Der Erzähler zeichnet in der Schönheitsfrage mögliche Gedanken Schillers nach dessen Rezeption Immanuel Kants nach. Schiller und mit ihm der Erzähler des Joseph-Romans möchte Kants Schönheitsbegriff erweitern: „Offen gestanden sprechen wir nicht gern von Schönheit. Geht nicht Langeweile von dem Wort und Begriffe aus? Ist Schönheit nicht ein Gedanke erhabener Blässe, ein Schulmeistertraum? Man sagt, sie beruhe auf Gesetzen, aber das Gesetz redet zum Verstande, nicht zum Gefühl, das sich von jenem nicht gängeln läßt" (IV, 393). – Schiller findet in der freien Verbindung von sinnlicher und sittlicher Vernunft die angemessene Definition. Durch den Bezug des Schönen zur Freiheit müssen Natur und Geist einander nicht mehr bekämpfen und unterdrücken: *Anmut ist die Schönheit der Gestalt unter dem Einfluß der Freiheit.* Der Erzähler sieht in den leichten Unvollkommenheiten und in der Jugend Josephs eine Schönheit, die als „Anmut" (IV, 394) erscheint und diese kann „schöner sein als Weib und Mann (...), schön von beiden Seiten her und auf alle Weise" (IV, 395). – So erweitert Thomas Mann Schillers Begriff der Anmut um eine zusätzliche Nuance, indem er das Changieren zwischen weiblich und männlich mit in den Schönheitsbegriff hinein nimmt.

Die folgende Darstellung beleuchtet das Humoristische im Joseph-Roman und die Selbstdeutung Thomas Manns zu Humor in den Essays, in denen er sich auf den Joseph-Roman bezieht: Das sind besonders „Freud und die Zukunft" und „Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte". Die einander durchdringenden Stilelemente von Ironie und Parodie umgeben den Aspekt des Entwicklungsromans in der Joseph-Tetralogie wie mit einem Schleier. Die Momente der Leistungsethik und der Entsagung in der Gestaltung der Figur sind insgesamt mit der einsichtsvollen glücklichen Psyche Josephs verbunden, so dass diese nicht dominierend wirken. Erwachsenwerden und die Zurichtung des Ich in den Gesellschaftsprozess verlieren in Thomas Manns Darstellung ihre Gewalttätigkeit und ihren Schrecken. Die Darstellung der Gewaltlosigkeit und Harmonie in der Entwicklung von Joseph ist in sich ganz scheinhaft. Doch im Gesamtgefüge stellt sich durch sie der ästhetische Schein einer ausgeformten Identität und Persönlichkeit her.

Die Bewusstseinsdarstellung erscheint als eine der Quellen des Humors. Käte Hamburger (52) legt dar, dass dieser sich im Zusammenklang der inhaltlichen und formalen Elemente herstelle:

> Der humoristische Aspekt stellt sich erst her im Licht des gesamten Beziehungsgefüges, das dieses Romanwerk darstellt und eben durch seinen besonderen Symbolcharakter konstituiert ist.[4]

Aus dem Gesamtzusammenklang aller Elemente des Werkes ergibt sich zum einen die humoristische Struktur und Wirkung und erschließt sich zum anderen der besondere ‚Symbolcharakter'. Dieser könne sich nur dadurch entfalten, dass der Joseph-Roman ganz auf Seiten der progressiven Humanität und des von Ethik

[4] Käte Hamburger (21f.) erfasst die humoristische Struktur des Werkes mit den Begriffen des ‚Eigentlichen' und ‚Uneigentlichen': „Der Begriff des Uneigentlichen oder Inadäquaten ist unser Ausgangspunkt für die Analyse, die Phänomenologie des Humors, (…). Das Element, das dieser Humorstruktur zugrunde liegt, ist die Erkenntnis von etwas Inadäquatem. Dieses enthält, daß eine Erscheinung nicht dem entspricht, was sie ‚eigentlich' repräsentieren will oder soll, d.h. daß etwas Eigentliches eine in irgendeiner Weise uneigentliche Erscheinungsform erhalten hat." Sie gibt dafür ein Beispiel: die Nase von Cyrano de Bergerac. Dieser sei traurig darüber, dass die Nase mit normalen Proportionen verglichen zu groß sei und dass sie seinen ernsten Charakter verdecke. Das Inadäquate der großen Nase führt zu Ablehnung und Verachtung. „Der Humorist aber nimmt keine von diesen verurteilenden Haltungen ein. Auch er vergleicht das Inadäquate, Uneigentliche mit dem Eigentlichen, das es repräsentiert oder repräsentieren möchte. Aber für ihn nun sind die uneigentlichen Erscheinungsformen eben deshalb uneigentlich, weil sie das Uneigentliche eines Eigentlichen sind; d.h. er sieht im Uneigentlichen noch das Eigentliche, oder umgekehrt das Eigentliche noch in seinen uneigentlichsten Erscheinungsformen – und dies ist der Grund dafür, daß er nicht verurteilt, sondern lächelt" (Hamburger: 22f.) – Worüber wird dann aber gelächelt? Und: Was erscheint im Eigentlichen? Hier geht Hamburger auf den Sinngehalt des Werkes ein: „Die Voraussetzung dafür, daß die Diskrepanz zwischen Eigentlichem und Uneigentlichem das Lächeln des Humors erzeugt, ist, daß das Eigentliche, der eigentliche Sinn, der noch in seiner uneigentlichsten Erscheinungsform erkennbar ist, von ethisch-humaner Natur ist. Eine humoristische Figur, die auf eine noch so uneigentliche Weise etwas antihuman Böses verkörpert, kann nicht gedacht werden" (Hamburger: 24). – Hamburgers Deutung des Humors bezieht sich auf das immer stärker werdende Hervortreten des Humanen im Gegensatz zu der abnehmenden Darstellung des Mythisch-Göttlichen im Verlauf der vier Bände der Joseph-Romane.

bestimmten Handelns angesiedelt sei. Das Böse könne im Zusammenhang mit Humor, so Hamburger, nicht vorgestellt und gedacht werden. Das Inhumane erzeugt keinen Humor. Ironie und Parodie bestimmen die sprachlichen Stilmittel, welche die humoristische Wirkung erzeugen. Thomas Mann erzählt mit den Mitteln der Stilmischung (Erich Auerbach) unter Verwendung und Verwandlung der Formen und Inhalte der mythischen und biblischen Traditionen. Die Bibel-Studien, die religionswissenschaftlichen Werke, die Thomas Mann konsultierte, die Annäherung und Anverwandlung an Goethe und dessen Leben und Werk und das seit der Jugend bestehende Interesse an Ägypten geben Thomas Mann das Material und erschaffen zugleich die innere Bewegung und Beteiligung, mit der er den Joseph-Roman erzählerisch komponiert. Das verwandte Material ist schon in sich ein geistiges Produkt. So stellt der Joseph-Roman keine weitere historisch-wissenschaftliche Abhandlung dar, sondern Tradition und Überlieferung. Kommentierung und Interpretation erscheinen im dichterischen Werk als Variationen eines Themas, der aus der Bibel bekannten Geschichte von Jaakob und seinem Sohn Joseph. Thomas Mann setzt sich ungeachtet seiner Studien von einer Konkurrenz zu wissenschaftlicher Bibelforschung und -kritik ab:

> (...) mit dem Humoristischen steht es eigentümlich: ganz unernst ist es zwar nicht, will aber auch nicht streng beim Worte genommen sein, sondern ist eine Art von Wahrheitsspaß, der sich wohl hören lassen kann, aber mit wirklicher Wissenschaft nicht konkurriert (XI, 641f.).

Den Schein von Wirklichkeit herzustellen, eine bezaubernde Möglichkeit die Lebenswirklichkeit in Kanaan und in Ägypten ‚gegenwärtig' zu machen, darin liegt die erklärte Absicht des Erzählers. Dem Schein des Wirklichen kann man sich aufgrund der detaillierten und exotisch-anziehenden Beschreibungen des Lebens vor 3000 Jahren kaum entziehen, daher vergisst man rasch die Fiktionalität der dargestellten Welt, um dann in Kommentaren und Diskussionen vom Erzähler daran erinnert zu werden, dass es sich um ganz unbeweisbare Dialoge, Begegnungen und Darstellungen handle. Thomas Mann will also nicht nur sinnlich durch möglichst lebendige historisch getreue Darstellung in seine Welt hineinziehen. Dies wäre auch ganz unwahrscheinlich für einen Dichter, dem Friedrich Schillers Analyse über naive und sentimentalische Dichtung zu programmatisch ist. Zudem stünden dem inhaltlich die Erörterungen und Kommentare des Erzählers, obwohl sie so gut in den Erzählfluss eingepasst sind, entgegen. Die Kunstabsicht Thomas Manns besteht darin, einen ‚Wahrheitsspaß' zu erschaffen, der sowohl Freude machen als auch ernst genommen werden will. Thomas Mann möchte in der ästhetischen Wirkung Wahrheit erscheinen lassen. Doch worin liegt der Wahrheitsaspekt im Joseph-Roman? Das soll im letzten Teil, der Thomas Manns Kunst- und Humanitätsbegriff aufnimmt, gezeigt werden.

Humor stellt sich im Werk darin ein, indem die Geschichte Josephs erzählt wird, als ob sie sich wirklich so hätte ereignen können. Doch auch diese Illusion kann

Gegenstand einer ironisch gefärbten Erörterung werden. Im Zusammenspiel von wissenschaftlich inspirierter, genauester erfindungsreicher Darstellung einerseits und ironischem Kommentar über die Erfindung und damit der Unmöglichkeit faktisch gesicherter Kenntnis andererseits stellt sich die fiktive Wirklichkeit der geschilderten Welt des Vorderen Orients ein. Manchmal ‚blinzelt' der Erzähler dem Leser zu, er legt seine Intention, in die Welt Josephs hineinzuziehen, offen, so dass Erzähler und Leser scheinbar in dem Wissen um die Fiktionalität der Darstellung eine Art lustige gemeinsame Verschwörung eingehen. Der Erzähler schmeichelt unverhohlen dem Leser und bindet diesen so in seine Geschichte ein. Zudem traut er dem Leser Urteilskraft auf gleicher Augenhöhe zu. Auch darin liegt eine beabsichtigte humoristische Wirkung. Insgesamt bleibt die Auktorialität der Erzählhaltung ganz unangefochten bestehen, doch wird sie um die Offenlegung und die Diskussion der Fiktionalität des Erzählten erweitert. Thomas Manns Ziel in seiner Erzählkunst besteht darin, besonders die essayistischen, erläuternden Teile so zu gestalten, dass auch sie in ihrer Wirkung unterhaltend und humorvoll sind:

> Humoristisch im besonderen ist alles essayistisch Erörternde in dem Buch, das Kommentatorische, Kritische, Wissenschaftliche, das so gut wie das Erzählende und szenisch Darstellende ein Mittel zur Erzwingung von Wirklichkeit ist (…). Wir haben da ein ästhetisches Problem, das mich oft beschäftigt hat. Die erörternde Rede, als schriftstellerische Einschaltung braucht nicht aus der Kunst zu fallen, sie kann ein Bestandteil davon, selber ein Kunstmittel sein. Das Buch weiß das und spricht es aus, indem es auch noch den Kommentar kommentiert (XI, 655).

Die Ironie erscheint in der Sprechweise der Figuren, der szenischen und dialogischen Darstellung und auch in den Kommentaren. Diese erläutern mit Witz und Charme die altorientalischen Verhältnisse, stellen Fragen, spielen mit dem Alltagsverstand, setzen Zeichen, die verwirren oder auch bestätigen. Die Ironie darin ist ein Spiel mit der fiktiven Wirklichkeit, in der auch die Diskussion der Fiktion ein Bestandteil der erzählten Wirklichkeit wird. Die Distanzierung, welche die Ironie so schafft, bewirkt nach Thomas Mann Objektivität. Daran lässt der Erzähler den Leser teilhaben, um die Joseph-Geschichte, erweitert um die Dimension der Fiktionalität der erzählten Welt, zum Raum seines Geschehens und Erzählens zu machen. Thomas Mann definiert Ironie wie folgt:

> Man könnte die Ironie gleichsetzen mit dem Kunstprinzip des Apollinischen, wie der ästhetische Terminus lautet, denn Apoll, der Fernhintreffende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie – Objektivität ist Ironie – und der epische Kunstgeist; man könnte ihn als den Geist der Ironie ansprechen (XI, 802).

Schon durch die Distanzierung, die Thomas Mann als ein dem epischen Erzählen inhärentes Moment darstellt – denn ohne Distanz kann es kein Erzählen, keine Geschichte geben –, stellt sich notwendigerweise Ironie gegenüber den zu erzählenden Gegenständen ein. Ironie ist ein Moment des Erzählens, das jedoch nicht unbedingt humoristisch wirken muss. Der Joseph-Roman erscheint als ein Sprachkunstwerk (Hans Mayer) mit dem der Epik inhärenten Moment der Ironie. Doch das Werk erzeugt in seiner Wirkung aufgrund der ethischen und aufklärerischen und dabei der Hervorbringung von Humanität verpflichteten Ausrichtung im Gesamtklang aller formalen und inhaltlichen Elemente Humor. Es ist ein Humor, von dem Thomas Mann intendiert, dass er zu „Lächeln" und zu „Heiterkeit" (V, 1597) verhilft.

Nun soll ein Beispiel den Witz und Charme verdeutlichen, die Joseph umschweben:
Im Gespräch am Brunnen kann der siebzehnjährige Joseph seinen Vater, mit ein wenig Mühe zwar, letztlich doch um den Finger wickeln. Jaakob ‚erwischt' Joseph in einem Moment, wo er seine Nacktheit dem Mond darbietet – der Erzähler deutet zart an, dass Joseph gerade onaniert. Hierin erscheint die jugendlich-liebenswerte Seite seiner narzisstischen Selbstverliebtheit. Die unreflektierte Seite besteht in der Empathielosigkeit seinen Brüdern gegenüber. Jaakob lässt sich auf ein beziehungsreiches vielschichtiges Gespräch ein, in dem Joseph den Vater auf seine Seite bringt; dabei gehen die beabsichtigten Ermahnungen des Vaters, die Brüder nicht noch mehr zu reizen, unter. Joseph zeigt beides, wirkliche Liebe und Achtung seinem Vater gegenüber und gleichzeitig die Fähigkeit, Jaakob in seinen Schwächen und Vorlieben einzuschätzen. Um Josephs Nacktheit indirekt zu rügen, fragt ihn Jaakob nach seiner Meinung zu den sexuell freizügigeren Sitten in Ägypten:

> Da Joseph einsah, auf welchen Vorstoß sich solche Worte bezogen, ließ er Kopf und Unterlippe hängen, wie ein kleiner Junge, der gescholten wird. In dem Ausdruck halb schmollender Bußfertigkeit aber verbarg er ein Lächeln; denn er wußte, daß Jaakobs Schilderung der Sitten von Mizraim starke Verallgemeinerungen, Einseitigkeiten und Übertreibungen enthielt (IV, 97f.).

Nacktheit ist in Jaakobs Denken gar nicht mit Erotik verbunden, sondern hier mit dem ägyptischen Totenkult. Dieser wiederum zeigt ihm in der Präparierung und Balsamierung des toten Körpers die sinnlose Bindung an ebenfalls tote Götter und offenbart damit die leere Hoffnung auf ein ebenso luxuriöses leibliches Weiterleben im Jenseits, wie es für die reiche Oberschicht Ägyptens im Diesseits schon möglich war. Joseph gibt ihm in seiner Kritik zwar Recht, erwidert dann aber, dass dünne Leute in ihrer Nacktheit – die Ägypter gelten als schlank – nicht so anstößig seien wie dicke: „Da war es nun Jaakobs Sache, sich ernst zu halten" (IV, 98). Letztlich beschenkt er Joseph fatalerweise in seiner bevorzugenden Liebe mit dem

bunten Kleid Rahels, was wiederum, wie der Leser schon weiß, ein weiterer Anlass des Neides und so der letzte Anstoß des Angriffs seiner Brüder wird. So arbeiten sie beide, Jaakob und Joseph, an Josephs Untergang.

Soweit das Beispiel, das den spielerischen Charme von Joseph veranschaulicht. Im Zusammenspiel mit anderen zeigt Joseph besondere menschenfreundliche Anteilnahme und gleichzeitig einschätzende Distanz. Joseph kennt durchaus die Nachtseite menschlicher Existenz, aber er verliert sich nicht an sie. Diese Darstellung seines Bewusstseins, das auf Beziehungsreichtum zielt, bei gleichzeitig bewusstem Verzicht auf Kontrolle der anderen und auf Machtstreben, erzeugen den freundlichen Humor und daraus folgend die Humanität, die seine Figur umgibt.

Kann man Humor mit Ironie verwechseln?[5] Thomas Mann fasst den Unterschied zwischen beiden so:

> Ironie, wie mir scheint, ist der Kunstgeist, der dem Leser oder Lauscher ein Lächeln ein intellektuelles Lächeln möchte ich sagen, entlockt, während der Humor das herzaufquellende Lachen zeitigt, das ich als Wirkung der Kunst persönlich höher schätze und als Wirkung meiner eigenen Produktion mit mehr Freude begrüße als das erasmische Lächeln, das durch die Ironie erzeugt wird (XI, 802).

Sublimierung als psychische Wirkung des Kunstwerks äußert sich als Entlastung von Irritation einerseits und als Lockerung oder Aufhebung von Fixierung andererseits. Thomas Mann begrüßt hier die Wirkung des Humors, die das Kunstwerk auslöst. ‚Lachen' setzt er dem intellektuellen Vergnügen, das er mit Ironie verbindet, als elementare leibliche Reaktion entgegen. Im Humor entsteht eine Freude, die nicht nur intellektuell anregt, sondern ganzheitlicher wirkt.[6] Durch politische

[5] Jürgen H. Petersen (138) kritisiert nicht unberechtigt Hamburger, die den Unterschied zwischen Humor und Ironie recht willkürlich gesetzt habe, dies um so erstaunlicher als, wie Petersen anführt, auch Thomas Mann selbst mit seiner Begrifflichkeit großzügig umgehe: „Obgleich ihr dies durchaus bewußt war, hat Hamburger in ihrem Buch über den ‚Joseph'-Roman den Humor in einen Gegensatz zur Ironie gebracht, freilich ohne dabei besonders stark auf Bemerkungen des Dichters zurückzugreifen. Sie erblickt in der Ironie mehr das distanzierende Moment, während sie unter ‚Humor' ein ästhetisches Verfahren versteht, das alle Erscheinungsformen zwar als uneigentlich entlarvt, ihnen aber die Funktion zuspricht, immerhin noch ‚das Uneigentliche eines Eigentlichen' zu sein und mithin auf das Eigentliche zu verweisen." – Dabei komme sie aber zu ‚differenzierten und erhellenden Einsichten'. Die Ergebnisse sind wirklich differenziert, denn Hamburger zeigt in ihrer Humor-Analyse die darin zur Erscheinung kommende Humanität als tiefsten Symbolcharakter im Werk. Dann diskutiert Petersen Thomas Manns Position zu Humor, Ironie und Parodie, die die Bedeutung der Begrifflichkeit in einem weiteren Horizont erhellt. In meiner Deutung hingegen erscheint ausgehend vom Unterschied zwischen Humor und Ironie, die Ironie als Stilmittel und der Humor als Wirkung des Joseph-Romans.

[6] In der Bemerkung über Humor und Ironie übergeht Thomas Mann seine in „Deutschland und die Deutschen" (1945) aufgestellte Antinomie zwischen Erasmus und Martin Luther. Luther wäre in diesem Kontext nämlich mit dem ‚herzaufquellenden Lachen' verbunden. Möglicherweise möchte Thomas Mann ihn im Zusammenhang mit Humor unerwähnt lassen. Denn Luther besitzt in seinem geistigen Kosmos auch jene kritischen und negativen Konnotationen, die ihn mit der politischen Katastrophe Deutschlands in Verbindung bringen. Luthers einseitiges Insistieren auf geistiger Frei-

Veränderung erfuhren die kulturellen Traditionen, in denen Thomas Mann sich geistig bewegte, Um- und Neubewertungen. Diese verweisen auf seine intellektuelle Redlichkeit, die mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung Schritt zu halten anstrebt. In der Wandlungsfähigkeit und der Aufnahmebereitschaft, die der Weitung und dem Beziehungsreichtum seines Denkens und Schaffens dienen, erscheint die Authentizität seines Werkes.[7]

Im Folgenden wird der Aspekt der Zeit und damit der Nähe und Distanz zu Joseph und seiner Welt diskutiert. Wie gelingt es dem Erzähler, den Leser in Josephs Welt einzuführen?
Thomas Mann stellt dem Roman eine über 50-seitige Einführung, „Höllenfahrt“, voran. Dieser den Joseph-Roman einleitende Essay umfasst im Wesentlichen zwei aufeinander bezogene Teile: zum einen eine Zusammenschau der wissenschaftlichen Kenntnisse über die Entstehung des Lebens und die Entwicklung des Menschen und zum anderen eine aus unterschiedlichen theologischen und philoso-

heit bei gleichzeitiger Ablehnung gesellschaftlicher Partizipation sind nach Thomas Mann Gründe für die politische Rückständigkeit der bürgerlichen Klasse, die mit dem Protestantismus entsteht.

[7] Dierks fragt, ob Thomas Mann die Decadence-Positionen des Frühwerks, die philosophisch den Pessimismus und die Weltabgewandtheit berühren, wirklich aufgegeben habe. Er meint, dass ein Teil der Thomas Mann-Forschung leichtsinnig Hans Mayer darin gefolgt sei, dass in der Goethe- und Freud-Rezeption ein tiefgehender Wandel im Denken vollzogen worden sei. „Man sieht die Interpreten verfehlen die ursprünglichen Orientierungsmodelle Thomas Manns (Schopenhauer und Nietzsche). Sie verdecken damit die eigentliche ideelle Substanz und den konservativen Grundcharakter des Gesamtwerkes“ (Dierks: 128) – Mayer habe allerdings später seine Position ein wenig relativiert. Dierks spricht davon, dass die konservativen Elemente erhalten geblieben seien, sich mit den neu erarbeiteten progressiven Positionen ‚amalgamiert‘ hätten. Ich meine, dass sich Dierks hier irrt. Die prägenden Denk-Bilder der Jugend gehen gewiss nicht spurlos unter, sondern vollziehen eine Verwandlung. Auch Mayer meint, dass keine Abkehr oder Aburteilung geschieht, aber eine differenzierte Bewertung und Neuorientierung stattfindet. Doch in der künstlerischen Darstellung und in der öffentlichen Repräsentanz erfahren sie eine Einreihung und Bewertung, die dem Bekenntnis und der bewussten Anverwandlung in der gedanklichen und künstlerischen Nähe zu Goethe in keiner Weise gleichkommt. Auch die Lebensfreude und Liebenswürdigkeit der Joseph-Romane stehen diesem Verdikt entgegen. Ich möchte noch einmal Mayers Position dazu hervorheben. Mayer geht vom Goethe-Vortrag 1949 aus und bestimmt das Verhältnis Thomas Manns zu Schopenhauer, Nietzsche und Wagner gegenüber dem zu Goethe, besonders von ihrem einander ausschließenden Charakter her. Die Neubewertung der Philosophen des Früh-Werks ergeben sich aus politischen und gesellschaftlichen Erfahrungen, aus denen Thomas Mann Konsequenzen zog: „Schopenhauer, Wagner und Nietzsche haben in ihrer außerdeutschen Wirkung an der antihumanistischen Entwicklung einer Gesellschaft mitgewirkt. Das bedeutet eine sozialwissenschaftliche Feststellung, nicht im mindesten ein geistiges oder künstlerisches Werturteil. Goethe umgekehrt ist immer als menschenfreundlicher Geist, als Künstler der ‚Lebenswürdigkeit‘ begriffen worden. Damit wurde er im Zeitalter der Menschenverachtung immer weniger ‚brauchbar‘. Wenn sich mithin Thomas Mann immer stärker zu ihm bekannte und hingezogen fühlte, traf er selbst damit eine große Lebensentscheidung. Jeder Schritt auf dem Weg zu Goethe mußte ihn kritisch und ernüchternd wegführen von den drei Standbildern seiner Jugend. Daher sieht man, wie Thomas Mann im Prozeß seiner Hinwendung zu Goethe immer dringender, doch auch immer kritischer um eine Neudeutung Schopenhauers, Wagners, vor allem Nietzsches im Licht der neuen Lebenserfahrung bemüht ist. Immer wieder wird versucht, deren ‚unsterbliches Teil‘, wenn auch geschmälert und reduziert, in die Zukunft hinüberzuretten. Der Weg zu Goethe ist also nichts anderes als jener gesellschaftliche Prozeß, der Thomas Mann wegführte aus dem Bereich des versinkenden Bürgertums. In Thomas Manns Stellung zu Goethe vereinigen sich also deutsche Problematik, bürgerliches Schicksal, Stellung zwischen Lebenssehnsucht und Todessehnsucht“ (Mayer: 227f.).

phischen Systemen kompilierte Darstellung der Beziehungen zwischen Materie, Seele und Geist. Seele und Materie stehen dem Geist gegenüber. Thomas Manns Darstellung zielt darauf, dass sich ihre konfliktträchtige Beziehung von Urzeiten her im menschlichen Seelenleben zeige. Dieses Kontinuum im Konflikt zwischen Geist, Materie und Seele braucht der Erzähler, damit seine Geschichte paradigmatisch erscheinen kann.

Um den ‚Brunnen der Vergangenheit' auszuloten, sind zu Anfang der Joseph-Geschichte die Thomas Mann bekannten Ergebnisse der Anthropologie, der Religionsgeschichte und der Archäologie dargestellt: die Erfindungen der Steinzeit, das Feuer, die Jagd, der Werkzeugbau, die neolithische Revolution mit der Zähmung der Wildtiere, der Ackerbau, der Anfang des Städtebaus in Mesopotamien und die Erfindung der Schrift. Mit all dem macht der Erzähler den Leser bekannt. Die Frage der Sprachfähigkeit des Menschen ist zeitlich immer noch ganz ungewiss. Dies geschieht, um den Anfang der kulturellen Entwicklung der Menschheit zu finden und um den Zeitpunkt von Abrahams Auszug aus Ur zu klären, der gleichzeitig der Anfang der Geschichte Gottes mit Israel ist, so dass Josephs Welt und Zeit sichtbar erscheinen können. Die wissenschaftliche Aufarbeitung dient zusammen mit ihrer klärenden Funktion der humoristischen Struktur des Werkes:

> Das Archäologische, so weit entfernt es ist, Zweck und Gegenstand der Kunst zu sein, ist in einem gewissen Grade unentbehrlich, und zwar um der lustigen Exaktheit willen, als Mittel der Realisierung. Ich möchte die frommen Historien so erzählen, wie sie sich *wirklich* zugetragen haben oder wie sie sich zugetragen hätten, wenn … Aber dieses Wenn außer Betracht zu setzen, ist eben die Exaktheit da, bei der es nicht ohne humoristische Bibelkritik abgeht, wie denn ein Einschlag wissenschaftlicher Untersuchung zur Konzeption gehört und der Roman wohl stärker noch mit essayistischen Elementen durchsetzt sein wird als sein Vorgänger (XI, 626f.; Hervorhebung im Original).

Der Joseph-Roman soll vor allem auch darin erfreuen, dass er den Schein des Wirklichen produziert. Um diesen Schein des Wirklichen geht es Thomas Mann aus ästhetischen Gründen, denn erst in der ausgestalteten Lebenswirklichkeit ergeben sich die Einsicht und die Anteilnahme für die Differenz der mythisch bestimmten und der modernen, aufgeklärten Bewusstseinsdarstellung.[8] Thomas Mann strebt zwei ineinander verwobene Erzähl-Bewegungen an: Die fiktive Darstellung der kanaanitischen und ägyptischen Lebenswelt soll so detailreich wie möglich erscheinen, aber dennoch als Möglichkeit und Fiktion erkennbar sein. Dies gelingt durch die Ironie der Erzählweise. In der Darstellung von Josephs

[8] „Die Erörterung gehört hier zum Spiel, sie ist eigentlich nicht die Rede des Autors, sondern die des Werkes selbst, sie ist in seine Sprachsphäre aufgenommen, ist indirekt, eine Stil- und Scherzrede, ein Beitrag zur Schein-Genauigkeit, der Persiflage sehr nahe und jedenfalls der Ironie: denn das Wissenschaftliche, angewandt auf das ganz Unwissenschaftliche und Märchenhafte ist pure Ironie" (XI, 656).

freiem spielerischem Bewusstsein soll jedoch im ästhetischen Schein der Wahrheitsgehalt des Werkes aufleuchten, nämlich als Schein einer geglückten Individuation. Die Wirkung dieser beiden Bewegungen macht die schwebende Leichtigkeit der Joseph-Welt im Roman aus.
Innerhalb der menschlichen Entwicklungsphasen arbeitet der Erzähler den Aspekt der Relativität der überlieferten Anfänge und somit die Schwierigkeit zeitlicher Einordnung heraus. Welche Sintflut ist gemeint, wenn die Bibel von der Sintflut spricht? Zählen nicht Völker aller Kontinente der Erde die Erzählung von einer großen Flut zu ihrem Mythenbestand und haben sich nicht viele Fluten bis zu derjenigen, die zum Untergang von Atlantis[9] führte, in den Überlieferungen überlagert? Darüber hinaus erwähnt der Erzähler sogar jene Flutkatastrophe, die den Riesenkontinent Gondwana auslöschte, auch diese könnte zum Erinnerungsschatz der Menschheit an die Fluten gehören.

> Hier schwindelte es den jungen Joseph, genau wie uns, indem wir uns über den Brunnenrand neigen, und trotz kleiner uns unzukömmlicher Ungenauigkeiten, die sein hübscher und schöner Kopf sich erlaubte, fühlen wir uns ihm nahe und zeitgenössisch in Hinsicht auf die Unterweltschlünde von Vergangenheit, in die auch er, der Ferne, schon blickte (IV, 18f.).

Der Erzähler merkt an, dass mythische Zusammenziehungen der Personen für unser Identitätsbild ‚unzukömmlich' seien. So wird das moderne Identitätsgefühl von dem zu Josephs Zeiten zwar unterschieden, aber nicht als das per se richtige oder das der Identität adäquate hingestellt. Die Differenz in den Denksystemen wird ironisiert, eine Bewertung dessen bleibt aber aus und wird so dem Leser selbst überlassen. In der Darstellung der Entwicklung des Lebens auf der Erde und des Menschen wird nachdrücklich und eindrucksvoll klargestellt, dass der „Wunsch, dem Geschehen, (...) einen Anfang zu setzen" (IV, 17), zwar verständlich, doch eigentlich unmöglich sei und dass die vorläufigen Setzungen künftigen Revisionen und Korrekturen unterliegen werden: „Wo liegen die Anfangsgründe der menschlichen Gesittung?" (IV, 25).[10] Götter und Kulturbringer, von denen die Menschen ihr Können und Wissen herleiten, erscheinen ihnen als Initiatoren des Kulturlebens. So brachte Osiris den Ackerbau nach Ägypten: „„Aus den Tagen des

[9] Thomas Mann spielt auf die Stelle im Kritias von Platon an, die Atlantis und Ur-Athen gegenüberstellt. Unser Realitätsbegriff gerät ins Gleiten, denn der Erzähler nimmt die Atlantis-Sage gemäß der ‚Gründungen und Anfänge' in seine Darstellung der Archäologie mit hinein, obwohl Atlantis kaum zur universitären Vorgeschichtsforschung gehört. Spielt der Erzähler hier mit dem Leser? Ist unser Wirklichkeitsbegriff zu eng und begrenzt, zu kleinkariert? Es bleibt offen.

[10] „Hier mündet unsere Rede nun freilich ins Geheimnis ein (...): nämlich in der Unendlichkeit des Vergangenen, worin jeder Ursprung sich nur als Scheinhalt und unendgültiges Wegesziel erweist und deren Geheimnis-Natur auf der Tatsache beruht, daß ihr Wesen nicht das der Strecke, sondern das Wesen der Sphäre ist. Die Strecke hat kein Geheimnis. Das Geheimnis ist in der Sphäre" (IV, 189). – Die lineare Zeitmessung passt nicht ins mythische Denken, sie wird da obsolet, wo sie einen Zugang zu den mythischen Phänomenen finden soll, denn in der linearen Zeitmessung finden keine Verwandlung und keine Anverwandlung als Ausdrucksformen des Mythischen statt.

Seth'" (IV, 23) werde Ackerbau betrieben, sagt man in Josephs Welt, und das bedeutet vor jeder menschlichen Erinnerung.
Die Entwicklung der Kultur und die Datierungsproblematik werden angeführt, um zum einen Joseph und seine Zeit sowie unsere heutige Zeit in die Menschheitsgeschichte einzubetten und um dadurch zum anderen unsere zeitliche und wesensmäßige Nähe zu Joseph transparent zu machen:

> Ein Mensch wie wir war er, so kommt uns vor, und trotz seiner Frühe von den Anfangsgründen des Menschlichen (um vom Anfange der Dinge überhaupt nun wieder ganz zu schweigen) mathematisch genommen ebenso weit entfernt wie wir, da diese tatsächlich im Abgründig-Dunklen des Brunnenschlundes liegen und wir bei unserem Forschen uns entweder an bedingte Scheinanfänge zu halten haben, die wir mit dem wirklichen Anfange auf dieselbe Art verwechseln, wie Joseph den Wanderer aus Ur einerseits mit dessen Vater und andererseits mit seinem eigenen Urgroßvater verwechselte, oder von einer Küstenkulisse zur anderen rückwärts und aber rückwärts ins Unermeßliche gelockt werden (IV, 19).

Zur Datierungsproblematik kommt die Identitätsproblematik hinzu. Unsicherheit und Offenheit bestehen sowohl gegenüber der Datierung der geschichtlichen Ereignisse als auch gegenüber der Bestimmbarkeit der personalen Identität. Es ist für die Sicherheit und Gewissheit des frühen Ich-Gefühls nicht von ausschlaggebender Bedeutung, welcher Abraham auszog, ob es vielleicht schon Abrahams Vater war, der, von Unruhe getrieben, Gott suchte. So kann Joseph in Jaakob dessen Vater Isaak oder seinen Urgroßvater Abraham erblicken. Hier geschehen Zusammenziehungen der Personen und Identitätsüberschneidungen und -verwechslungen, die allein die eindeutige Identifizierbarkeit der Personen, jedoch nicht den Verlauf des Geschehens selbst und seine Tradierung betreffen. Der Erzähler beschreibt ein Bewusstsein, das als ‚nach hinten offen' begriffen wird. Das Gefühl der personalen Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit ist aufgrund der Prägung und der bewussten oder unbewussten Wiederholung des mythischen Schemas nicht klar ausgeformt und entgeht dadurch einer Festlegung, die eben auch Limitierung bedeuten kann.[11] Die Darstellung des Bewusstseins ist vom mythischen Glaubens- und Denksystem bestimmt. Es ist ein Denken in wiederkehrenden Zyklen, die von den Geschichten der Götter und der Natur handeln und so das Leben deuten und erklären. Die Darstellung von Josephs Bewusstsein zeigt Momente, an denen man sowohl den Unterschied als auch die Gleichheit zum modernen Bewusstsein ablesen kann. Sein Bewusstsein ist einerseits noch geprägt durch das alte, mythische Denken und antizipiert andererseits in seinem freien, spielerischen Umgang mit der Tradition das moderne, aufgeklärte Denken.

[11] „Das antike Ich und sein Bewußtsein von sich war ein anderes als das unsere, weniger ausschließlich, weniger scharf umgrenzt. Es stand gleichsam nach hinten offen und nahm vom Gewesenen vieles mit auf, was es gegenwärtig wiederholte, und was mit ihm ‚wieder da' war" (IX, 495).

Dies geschieht ganz ungezwungen, denn Joseph ist keinem der beiden Denk- und Gefühlsformen unterworfen. In Krisenmomenten ist sein Bewertungssystem allerdings auf die Väter-Religion und damit auf Selbstverantwortung und Zukunftssicherung gerichtet. In der in Joseph transparenten Verfremdung des mythischen Bewusstseins gegenüber dem heutigen können jene Aspekte herauskristallisiert und erkannt werden, die Josephs Leben so vollkommen und lebenswert erscheinen lassen. So werden Joseph und damit sein Ich in seiner Ganzheit zu einem Modell für unser aufgeklärtes Bewusstsein und Denken.
Ein weiterer wesentlicher Unterschied zu heute liege, so erklärt der Erzähler, in der Dynamik der technischen Entwicklung und somit im Empfinden von Zeiträumen: die 600 Jahre, die Joseph von Abraham trennen, sind unter diesem Aspekt betrachtet kürzer als jene, die uns heute von den Kreuzfahrern trennt. Doch: „Was uns beschäftigt, ist nicht die bezifferbare Zeit“ (IV, 32).
Zusammen mit den weit gefassten anthropologischen und archäologischen Forschungsergebnissen soll das Wesen des Menschen in seinen seelischen und geistigen Dimensionen in Erscheinung treten. Der Erzähler stellt eine Verbindung seines einführenden ‚Romans der Seele', welcher der vorangegangenen, wissenschaftlich inspirierten Darstellung folgt, zu Joseph her. Joseph, gleich dem Leser im Moment seiner Lektüre, hat diese Erzählungen des Abstiegs der Seele und der Erschaffung der Welt von Eliezer vernommen. Die Fragen nach dem Sinn und dem Wesen des Menschen sind, so suggeriert die Erzählung, im Vergleich von Josephs Zeit mit dem Heute die gleichen geblieben. Auf diese Weise rückt der Erzähler Joseph auch geistig und seelisch zu uns heran. Die Zeit-Differenz von 3000 Jahren wird im Vergleich zu den Anfängen des Lebens und im Licht der Sinnfrage unbedeutend. Der Bericht über den Garten Eden wirft die Problematik von Gut und Böse und die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies auf. Hier greift der Erzähler in seiner Entfaltung der seelischen Problematik des Menschen auf Vorbilder aus der gnostischen Überlieferung zurück. Nach dieser Tradition ist die menschliche Seele älter als die Welt. Sie ist von Gott vor der Welt erschaffen worden: „(…); die Geschichte des Menschen ist älter als die materielle Welt“ (IV, 39). Darin zeigt sich die Superiorität und Bedeutung des menschlichen Wesens innerhalb des Schöpfungsplans. Mit dieser Prämisse kann sich das Drama des Menschen als Wesen zwischen Materie und Geist, zwischen Sterblichkeit und Unsterblichkeit entfalten:[12] Gott erschuf die Welt, so dass die Seele gemeinsam mit der Materie Leben und den Menschen hervorbringen kann. So kamen auch Sünde

[12] Die Darstellung, welche die Seele, den Geist und ihre Beziehung zur Materie zum Inhalt hat, übernahm Thomas Mann aus gnostischem Gedankengut. „Speziell muss man den gnostischen Gedanken-Komplex von Fall und Aufstieg der Seele angeben, die Lehre von Verstrickung und Befreiung, von Verblendung und Erkenntnis, von der Sendung des Geistes in die Welt der Materie, vom Erlöser, der sich selbst erlöst, indem er seine Seelenteile befreit und wieder mit sich vereint. Die Frage nach Herkunft und Sinn des Bösen mitsamt der Thematik von Schöpfung und Vollendung, Katastrophe und Erlösung, ferner die Zuordnung von Geist und Stoff; Gott, Seele, Mensch und Welt gehören in diesen Zusammenhang“ (Borchers: 212) – Heute bestehe das Desiderat, so Borchers, die gnostischen Elemente im Werk in ihrer Tradition und zeitlichen Herkunft klarer darzustellen.

und Tod in die Welt. Gott sandte deshalb den Geist, um die Seele heimzuholen, denn wenn die Seele ihre Form gebende Kraft zurücknähme, wäre dies die Rückkehr in die „Urewigkeit" (IV, 42).[13] Der Geist, der die Seele zurückbringen sollte, vergisst seine Mission zwar nicht, aber er verliebt sich in sie. So bleibt er auf der Erde und das Leben endet nicht. Seele und Geist erscheinen als einander gegenübergestellt, doch die Hoffnung bestehe, so der Erzähler, in einer Vereinigung beider. Eine antizipierte Vereinigung von Geist und Seele kann sowohl für den einzelnen als auch für die Welt die Rückkehr in den paradiesischen Zustand bedeuten. Thomas Mann bezieht sich auf die gnostische Tradition, um menschliches Leben im Joseph-Roman im Spannungsfeld zwischen Geist und Materie erscheinen zu lassen.

Als Vorschein dieser Vereinigung ist in Joseph der Segen von oben, vom Geist aus gesehen und von unten, der Materie aus, in einem Menschen gestaltet. Nun stellt sich die Frage, ob diese Segensbewusstheit, die Joseph in so hohem Grade besitzt und die sich nach außen in seiner Schönheit und seinem Liebreiz und nach innen in seiner Phantasie und seiner außergewöhnlichen Auffassungsgabe und Lernbereitschaft zeigen, Attribute einer außergewöhnlichen Persönlichkeit oder Attribute des Menschlichen darstellen. Wie gestaltet Thomas Mann die Vermittlung beider Möglichkeiten?

Die mythische Tradition des Vorderen Orients, die Joseph sowohl aus den Erzählungen der kanaanitischen Bewohner und von durchreisenden Kaufleuten als auch aus den Urväter-Geschichten von Eliezer erfährt, erzeugt mit ihrer zyklischen Vorstellungswelt von Werden, Wachsen, Vergehen und Wiederauferstehen ein anderes Zeitempfinden als das moderne.[14] Die biblische Religion steht zu Josephs Zeit noch am Beginn ihrer Entwicklung, und es finden sich in der monotheistischen Religion noch mythische Elemente und Schemata. Diese bringen die biblische Religion in Verbindung mit der älteren mythischen Glaubenswelt des Orients und bestimmen weiterhin das Denken und Empfinden von Jaakob, Eliezer und Joseph.[15] Das individuelle Leben besteht darin, die Identität mit dem vorhandenen Schema zu erkennen und seine eigene Ausdrucksform in diesem zu finden:

[13] Hier klingt Freuds ‚Rückführung in den anorganischen Zustand' als das Ziel des Todestriebes an.

[14] Woher stammen die von Thomas Mann verwandten Mythen und welchen Themenkreis berühren sie? „Die *Mythen*, welche Thomas Mann heranzieht (650), entstammen der Umwelt des Volkes Israel, und zwar vorwiegend den Hochkulturen Babyloniens und Ägypten wie des in deren Spannungsfeld liegenden Kanaan" (Borchers: 211) – Die Mythen umfassen, wie Klaus Borchers ausführt, hauptsächlich folgende drei Themenkreise: erstens Mythen der Fruchtbarkeit und des Geschlechtslebens, zum zweiten Mythen, die den Kreislauf der Planeten, der Götter und Menschen, den Kreislauf von Geburt und Tod zum Inhalt haben und als drittes Mythen, die die Identität und Analogie von Göttern und Menschen, Himmel und Erde und außerdem von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestimmen.

[15] „(…) Menschen, die so recht nicht wußten, wer sie waren, oder die es auf eine frömmere, tiefergenaue Art wußten als das moderne Individuum: deren Identität nach hinten offen stand und Vergangenes mit aufnahm, dem sie sich gleichsetzten, in dessen Spuren sie gingen und das in ihnen wieder gegenwärtig wurde" (XI, 659f.).

> Aber diese beherrschende Erstmaligkeit ist zugleich Wiederholung, Spiegelung, Abbild; das Erzeugnis der Sphärendrehung, die das Obere, Sternenhafte ins Untere bringt, das Irdische wieder ins Göttliche trägt, so daß Götter zu Menschen, Menschen auch wieder zu Göttern werden, das Irdische sich im Sternenhaften vorgebildet findet und der individuelle Charakter seine Würde darin sucht, daß er sich aus einem zeitlosen, mythischen Schema ableitet, welches er gegenwärtig macht (XI, 665).

Die Vergegenwärtigung ist im Joseph-Roman einerseits ganz positiv als das Lebendigwerden des mythischen Vorbilds in der Gegenwart gestaltet. Dadurch erlangt das Individuelle seine Berechtigung und Bestätigung. Die Entwicklung und Vervollkommnung der Persönlichkeit geschehen in dem Maße, in dem sich eine Beziehung zur Tradition herstellt. Auch die negativen scheiternden Figuren dieses Beziehungsschemas, wie Esau, der den Segen verliert, beziehen aus dieser Konstellation ihre sie tragende Dignität. Andererseits erscheint in der Vergegenwärtigung die schicksalhaft hinzunehmende Gebundenheit und regressive Fixierung durch das mythische Bewusstsein, in dem keine andere Möglichkeit besteht, als in der vorbestimmten Rolle zu bleiben und in ihr zu agieren. Dies erscheint als unmenschliche Starre und als ein Gefängnis, aus dem es kein Entrinnen gibt. Diese problematische Seite der Gebundenheit im mythischen Denksystem ist im Roman dargestellt. Die biblische Religion wird zwar mit ihren mythischen Elementen gezeigt, doch insgesamt erscheint in ihr die zukunftsträchtige Progression in der Ausrichtung des einzelnen auf Selbstbestimmung und Eigenverantwortung. Die progressiven Figuren im Roman beleuchten zudem die negative Seite mythischen Denkens: Joseph erzählt dem Pharao, der auf ägyptischer Seite ein Hervordenker eines eigenverantwortlichen und liebenden Gottesbegriffes ist und der somit ebenfalls wie die biblischen Figuren die Ausschließlichkeit der mythischen Prägung transzendiert, von Esaus Verlust des Segens und seiner darauf folgenden öffentlichen Schande. Echnaton kann diese, ganz in mythischen Bahnen verlaufende Erzählung in ihrem grausamen Wirklichkeitsgrad für die biblische Väter-Welt erfassen. Er reagiert nur deswegen nicht ganz traurig und bedrückt, weil ihm die Geschichte in der folkloristischen Distanzierung eines, mit Ägypten verglichen, unentwickelten Hirtenvolkes von Joseph präsentiert wird:

> ‚Nein, was für eine barocke Geschichte!' rief Amenhotep. ‚Eine barbarische Schnurre – vorzüglich in ihrer Art, wenn auch etwas beklemmend, daß man nicht weiß, was für ein Gesicht dazu machen und es einem die Miene verzieht mit Lachen und Mitleid' (V, 1431).

Hier wird, vom Blickpunkt von Echnatons Liebes-Religion aus betrachtet, die inhumane Seite des mythisch-schematischen Lebensentwurfs im Joseph-Roman immanent gespiegelt. Dies geschieht, um einer einseitigen Verklärung des Mythos und des mythischen Denkens entgegenzutreten. In der Verklärung des Mythos und

seiner prägenden schicksalhaften Bestimmung liegt die politische Gefahr, die Thomas Mann im Roman thematisiert. In Josephs spielerischer, doch letztlich dem rationalen zugeneigter Balance zwischen einerseits mythischer und andererseits aufgeklärt-humaner Denkweise und in der Darstellung der einengenden Prägung durch die mythische Bildwelt erscheint der freiheitliche politische Aspekt des Werkes. In der dialektischen Bewegung von mythisch bestimmtem Denken und Fühlen und von erkennendem rationalem Denken zielt Thomas Mann zum einen auf die für das Individuum fruchtbare Beziehung zwischen Mythos und Aufklärung und zum anderen auf die Stabilität gebende Sicherheit der Tradition. Dieser im Bewusstsein und seinen seelischen Abläufen dargestellte dialektische Prozess tritt einer autoritär bestimmten und anti-humanen Gesellschaft entgegen.[16] Joseph spricht es aus:

> Das ist aber der Vorteil der späten Tage, daß wir die Kreisläufe schon kennen, in denen die Welt abrollt, und die Geschichten, in denen sie sich zuträgt und die die Väter begründeten (…) (IV, 106).

Denn Joseph ist sich aufgrund des Verstehens der ‚Sphärenbewegung' und seiner Hinwendung zu Rationalität und Freiheit, die im Roman in der biblischen Tradition verankert sind, einer freien Deutungshoheit gegenüber der mythischen Wirklichkeit gewiss.

Die Vergegenwärtigung des Mythos kann in Bewusstheit oder in unbewusster Identifikation geschehen. Daher gibt es in der Bedingtheit der mythischen Prägung Unterschiede in der Ausformung bei den einzelnen Figuren: Eliezer bleibt fast ganz in seiner mythischen Rolle des Knechtes der Urväter.[17] Jaakob und Joseph hingegen haben den Beziehungsreichtum der mythischen Prägung, in der sie sich bewegen, bewusst zur Verfügung. Joseph tut dies freier in der Interpretation und Wahl seiner mythischen Rollen – Tammuz-Osiris-Adonis-Hermes – und mit größerem individuellem Vergnügen an der mythischen Identität als sein Vater Jaakob.[18] Jaakobs Würde als Gottessucher, Segensträger und als freier Hirte ist mit dem Spieltrieb, der seinen Sohn bewegt, unvereinbar. Doch auch diese Würde kann durch Perspektivenwechsel Gegenstand des erzählerischen Humors werden: Jaakob weiß einerseits dunkel um den Anteil seiner Verantwortung an Josephs Zerrissensein, und andererseits, ohne dass daraus ein Widerspruch für ihn entstünde, findet er zum Entsetzen Eliezers Ausflucht und Trost in der Anklage

---

[16] Eine politische Kritik des Werkes könnte auch in diesem Kontext fruchtbar ansetzen.

[17] In der Bewusstseinsdarstellung erscheint die Differenz zwischen heutigem und damaligem Denken und Empfinden. Vgl. FN 11.

[18] Joseph bedient sich der mythischen Rollenvorbilder in ironisch-humorvoller Weise. Assman sieht in der Darstellung und Ausformung des mythischen Bewusstseins im Unterschied zum heutigen mit seinen mehr oder minder klar abgezirkelten Grenzen, die herausragende kultur-anthropologische Leistung Thomas Manns in der Joseph-Tetralogie: „Thomas Manns Analysen des archaischen Personenbegriffs sind die bei weitem bedeutendsten Beiträge zu diesem Thema vor M. Mauss, der seinen bahnbrechenden Vortrag über „La notion de personne" im Jahre 1938 in London hielt" (Assmann: 145).

Gottes. Der Erzähler zeichnet in den schmerzhaften und dabei sich selbst schonenden Gemüts- und Gewissensbewegungen das Leid von Jaakob und ebenso die Verdrängung seiner Verantwortung nach. Der Darstellung des Erzählers gelingt es, Jaakobs Auslassungen im liebenswerten Licht und als allgemein-menschliche Gewissensschwäche erscheinen zu lassen. Ausgehend von dem Brudermörder Seth und von seinem, um den Segen gebrachten Bruder Esau, bekommt Jaakob ‚eine Vermutung', eine beklemmende Ahnung, davon, wer Joseph getötet haben könnte:

> Er ließ sie jedoch wieder hinab ins Dunkel fallen, bevor sie die Oberfläche erreicht hatte, ja half sogar selber etwas nach, sie zu unterdrücken. Merkwürdig genug, er wollte nichts von ihr wissen und wehrte sich gegen diese Erkenntnis, die ein Widererkennen des Oberen im Unteren gewesen wäre, weil der Schuldverdacht, hätte er ihn zugelassen, sich gegen ihn selber gerichtet hätte. (…) Aber seine Mitschuld einzusehen an des Kindes Verderben, die sich unweigerlich aus dem Bruder-, dem Brüderverdacht ergeben hätte, dazu reichten sein Mut, seine Wahrheitsliebe verzeihlicherweise nicht. Zuzugeben, daß er selber das Hauptschwein gewesen, das mit seiner gefühlsstolzen Narrenliebe den Joseph zur Strecke gebracht, das hieß er heimlich zu viel verlangt und wollte nichts davon wissen im bitteren Schmerz. Und dennoch rührte die unerträgliche Bitternis dieses Schmerzes gerade aus diesem unzugelassenen und ins Dunkel gebannten Verdachte her, wie auch der Drang nach krassen Kundgebungen des Elends vor Gott hauptsächlich auf ihn zurückzuführen war (IV, 642).

Naturalistisch zeichnet der Erzähler einen Gewissenskonflikt nach, der zugunsten des verleugnenden Ich entschieden wird. Wiederum erfolgt keine moralische Denunziation, sondern die menschliche Schwäche Jaakobs erscheint mit Humor und Verständnis. Auf dem Scherbenhügel in einer imitatio Hiobs sitzend wirft er seine Würde mit dramatischer Geste von sich, und, indem er sie bewusst aufgeben will, erhält er sie doch gerade dadurch aufrecht: „(…) und er empfand eine gewisse, dem Menschen bekannte Genugtuung darüber, daß die Verzweiflung ihm erlaubte, mit Gott zu rechten, (…)" (IV, 642).

Der Entwicklungsschritt von den mythisch bestimmten Religionen von Babylonien und Ägypten zur biblischen Religion besteht in der Entdeckung der gestaltenden Kraft des Ich, das sich durch die Hervorbringung Gottes und dem daraus resultierenden Bund zwischen Mensch und Gott in bis dahin unbekannter Singularität und Bedeutung wahrnimmt. Diese Gott-Mensch-Beziehung weiter hervorzubringen, liegt in der biblischen Religion selbst begründet. Der Erzähler zeigt das Wunder und den Beginn der dialektischen Gottes- und Ich-Erkenntnis in der

Geschichte Abrahams. Joseph als Gestalt hat beide Seiten, die mythische und die der freien und selbst-reflexiven Erkenntnis zur Verfügung.[19]

Im Folgenden sollen Aspekte der späten Kultur- und Trieb-Theorie von Sigmund Freud, die Thomas Mann besonders inspirierte, angeführt werden. Menschliches Zusammenleben, darin sind Thomas Mann und Sigmund Freud einer Meinung, ist seit jeher kulturelles Leben.[20] Es gibt keine Phase der Menschheitsgeschichte, die ohne Kultur wäre. Im Joseph-Roman erscheinen Humanität einerseits und mythisches Denken und Fühlen andererseits nicht als Widerspruch, sondern bedingen einander und führen zu vertiefter Erkenntnis und lebenspraktischer Erfüllung. In der Theorie der Psychoanalyse findet Thomas Mann für seine Bewusstseinsdarstellung die theoretische Verbindungsmöglichkeit von Humanität und Mythos.[21]

Sigmund Freud nimmt drei Instanzen im seelischen Haushalt des einzelnen an: deskriptiv erscheinen diese als das Ich, das Es und das Über-Ich. Im Es ist neben den verdrängten, nicht zu Bewusstsein gekommenen seelischen Einstellungen das Unbewusste enthalten. Freud charakterisiert das Unbewusste als zeitlos, daher ist es den philosophischen Kategorien von Raum und Zeit enthoben. Wünsche und ebenso Versagungen erhalten auch nach Jahren ihre ursprüngliche Intensität aufrecht. Im Es existiert keine Moral in der Wahl und der Durchsetzung der Triebziele. Der Satz vom Widerspruch gilt nicht im Unbewussten: sich widersprechende Wünsche bestehen nebeneinander. Die erotischen und aggressiven Triebe stammen mit ihrer an die Grenze des Somatischen reichenden Energie aus dem Unbewussten. Das Es teilt sich dem Bewusstsein durch Träume und Fehlhandlungen und in der Therapie durch freie Assoziation mit. Das bewusste Ich, eingeklemmt

[19] Käte Hamburger (141f.) möchte ich nur bedingt darin zustimmen, dass die menschliche Seite gegenüber der göttlich-mythisch bestimmten im Roman zugunsten des Humanen zunimmt. Sie bezieht sich auf den vierten Band, „Joseph der Ernährer“: „In dem Maße, in dem die ‚Geschichte auf die Erde kam’, hatte sich bereits der geistig-historische Zustand des Landes verändert, oder umgekehrt, in dem Maße, in dem sich dieser veränderte und unter der Regierung Echnatons seine in der alten Geschichte Ägyptens religiös modernste, humanistischste und aufgeklärteste Epoche erlebt, entwickelt sich auch die Geschichte Josephs nach ihrem rein menschlichen, im eigentlichen Sinne des Wortes ‚humanitären’ Sinngehalt hin.“ – Josephs Wirken in Ägypten, seine Berufstätigkeit also, kann auch als verstärktes Bewusstsein seiner freien geistigen und daher von der Väter-Religion bestimmten Seite gelesen werden, deren Ziel es ist, selbstbewusste Humanität hervorzubringen. In dieser Lesart erscheint die sich verstärkende Humanität in Verbindung zur Väter-Religion, was im Beziehungsgefüge des Werkes keinen Widerspruch zum Entwicklungsgedanken des Humanen darstellt.

[20] Bei Manfred Dierks (138ff.) findet sich eine Aufarbeitung und Kommentierung der Freud-Rezeption Thomas Manns.

[21] Borge Kristiansen (22) führt aus, dass Thomas Mann sich im Joseph-Roman mit den kulturpessimistischen Positionen seiner Schopenhauer-Rezeption auseinandersetzte, diese aber nicht den Gehalt bestimmen: „Es verhält sich vielmehr so, daß die Ohnmacht des Geistes vor dem Leben, die für die Schopenhauersche Perspektive kennzeichnend ist, im Horizont der Geschichte Josephs zugunsten des Versöhnungsgedankens aufgehoben und überwunden wird.“ – Die Ohnmacht des Geistes gegenüber dem Leben erscheine in der Mut-em-enet-Episode, werde dort aber zugunsten einer individual-psychologischen Konzeption aufgegeben. Mut-em-enets Ausbruch von sexuellen Wünschen ist meiner Meinung nach eine Folge ihres sexuellen Unglücks, das durch Joseph aufbricht und von ihr nicht weiterhin in höfischen und sakralen Formen kanalisiert werden kann. Thomas Mann begründet ihren Ausbruch, so Kristiansen, in psychologischer Weise und eben nicht als allgemein-menschliche Darstellung des Verfallenseins an das unbewusste Triebleben.

zwischen den Ansprüchen des Es, der Außenwelt und des inneren Abbildes der gesellschaftlichen Ideale, dem Über-Ich, muss zum einen versuchen, den vitalen Interessen des Es nachzukommen und diese zum anderen mit den gesellschaftlichen Regeln und Erwartungen und dem eigenen Moralempfinden in Einklang bringen. In dieser schwierigen Position des Ich sieht Freud den Preis für die kulturelle Entwicklung, denn die Glücks- und Befriedigungsmöglichkeiten des einzelnen erscheinen schon von Seiten dieser inner-seelischen Konstellation limitiert.[22]
Der Kulturprozess erscheint in der Theorie der Psychoanalyse als Leidensprozess. Das der Kultur inhärente persönliche Unglück, das aus der Konstitution des Menschen selbst stammt, kann nur innerhalb der Kultur aufgehoben werden. Darin liegt der Zukunfts- und Hoffnungsaspekt für den einzelnen und für die Gesellschaft als ganzes. Die Psychoanalyse integriert und mindert durch die Bewusstbarmachung des Verdrängten das Leiden. Licht fällt ins Dunkel. Diese beiden zentralen Momente der psychoanalytischen Theorie, der Leidensaspekt als unvermeidbarer Teil der Kultur und die Bewusstbarmachung als Minderung des Leidens, müssen Thomas Mann angezogen haben.

Thomas Mann transformiert im Joseph-Roman jene Aspekte des Unbewussten, die von den archaischen und regressiven Anteilen handeln. Vernichtungswut und Angst, die aus den ältesten Schichten der Menschwerdung stammen, und die gleichzeitig durch aktuelle Versagung neu belebt werden, bestimmen und beschweren das menschliche Leben und das Bild des Ich von der Welt und den anderen. In der Darstellung des ‚nach hinten offen stehenden' Ich erscheint ein Teil des Es als zugänglich, der sonst dem Bewusstsein gegenüber wahrscheinlich abgeschlossener wäre. Die Verbindungsaufnahme mit mythischen Vorbildern bedeutet schon in sich eine Form der Sublimierung.

In „Freud und die Zukunft" hebt Thomas Mann, wie Sigmund Freud, die Nähe der Interessensgebiete von Psychoanalyse und Dichtung hervor: Das Verständnis und die Darstellung des Seelenlebens des einzelnen und die Geschichte der Menschheit seit ihren Anfängen sind zentrale Themengebiete, die im Joseph-Roman dichterisch behandelt werden. In „Totem und Tabu", einer der Lieblingsschriften Thomas Manns, behandelt Freud die Anfänge menschlichen Kulturlebens. Er legt dar, dass nach dem gemeinsam begangenen Mord am Urvater durch die Brüderhorde, das daraufhin folgende Verbot, mit den Frauen der Horde sexuell zu verkehren, das Inzest-Verbot also, und gleichzeitig das Verbot, den Vater-Ersatz, das Totem-Tier zu töten, zu den wichtigsten Tabus der totemistischen

[22] In „Das Unbehagen in der Kultur" stellt Freud (s. 1999c: 418ff.) dar, dass der aggressive Triebverzicht, der für den Zusammenhalt und Fortbestand der Kultur so wichtig ist, genauso unglücklich mache wie das Ausleben aggressiver Triebe. Denn der energetische Betrag der nicht ausgelebten aggressiven Impulse wird dem Über-Ich zugeschlagen, so dass trotz des Einhaltens der moralischen Gebote und des Befolgens ethischer Ideale, das Über-Ich noch mehr aggressive Energie gegen das Ich erhält und das Ich noch strenger und unbarmherziger bewacht und reglementiert. So mache also der Triebverzicht subjektiv genauso unglücklich wie das ungehinderte Ausleben der aggressiven Triebwünsche mit seiner darauf folgenden Reue und eventuellen Strafe.

Religion werden. Diese stimmen mit der individuellen Neurosenbasis, dem Ödipus-Komplex überein. Nach dem Mord entstehen positive Gefühle dem Vater gegenüber, denn er bot in seiner unangreifbaren Macht auch Schutz. Außerdem brechen sich Reue und Schuldgefühle Bahn, die Ambivalenz des Gefühlslebens entsteht.[23] In „Totem und Tabu" entdeckt Freud die Parallelität von Ontogenese und Phylogenese.

Erst mit der Brüderhorde beginnt nach Freud die Vergesellschaftung. Die kulturellen Anfänge der Menschheit erscheinen in der psychoanalytischen Darstellung als Mordgeschichte mit den dazugehörigen schwierigen Gefühlslagen, die aktuell im Seelenleben des einzelnen ihre individuelle Ausformung finden. Der Ödipus-Komplex bildet das Muster, in dem sich die Momente der Tötungslust, der Versagung und der Vatersehnsucht zum prägenden Teil subjektiven Erlebens und Empfindens formen. So vermittelt das Unbewusste Gefühle und Verhaltensmuster, „Urformen" (X, 493), wie Thomas Mann sie nennt, in denen sich das individuelle Leben bewegt, ohne dass das bewusste Ich Zugang und Einsicht in diese so weit über das eigene Leben hinausgehenden, bestimmenden Muster hätte.

Die Bewertung des Unbewussten in seiner Verbindung zu den Menschheitsanfängen und die Vater-Identifikation aufgrund der Schuld und Reue nach der Aggression gegen ihn sind jene Teile der psychoanalytischen Theorie, die Thomas Mann in seiner Figuren-Komposition im Joseph-Roman bestätigen. Die Brüder mit ihrem Neid auf Joseph, ihrer bitteren Ironie gegenüber Jaakob und ihrer Angst zu kurz zu kommen, repräsentieren in der Darstellung den belasteten Part der Vater-Beziehung. Allerdings gibt sie der Erzähler niemals der Verachtung preis. Er schützt sie gewissermaßen in der mythischen Rolle, die sie übernehmen.
Im Leben des einzelnen finden sich so in der Kindheit, im Traum und in der Neurosenbildung jene Vorstellungen, die sowohl auf die Anfänge der Menschheit hindeuten, als auch den einzelnen mit der Gattung und mit den vorangegangenen Generationen verbinden, so wie sie im individuellen Leben, dem einzelnen unbewusst, reproduziert werden. Sigmund Freud nimmt Vererbung der Erinnerungsspuren aus den Anfangszeiten der Menschheit als eine mögliche Form der Weitergabe der Anfänge der Menschheit an.[24] Bei Thomas Mann bleibt diese Frage der

[23] Anspielungen auf „Totem und Tabu" treten im Joseph-Roman, so Manfred Dierks (164), häufig und in verschiedenen Kontexten auf: „In immer neuen Varianten wird, natürlich oft scherzhaft, auf den Urvatermord, den Totemersatz für den Vatergott, die Totemmahlzeit angespielt – was doch ‚vielleicht der Anfang von allem gewesen war'" (IV, 215). In der Erzählung von Isaaks Tod stattet Thomas Mann Totem und Tabu seinen humoristischen Dank ab. In seiner Sterbestunde geschieht es dem Jizchak, daß er gleichsam aus phylogenetischen Tiefen sich des (hypothetischen) Vatermordgeschehens bewußt erinnert und sich höchst peinlich mit dem hebräischen Totemwidder selbst identifiziert: ‚Dann blökte er noch einmal naturgetreu und verschied.'" (IV, 186) – Ein schneller mitleidloser Tod für Isaak, dessen Ironie die Regression zum Opfer- und Totemtier betont statt zu mildern.

[24] Sigmund Freud (1999a: 190) fragt nach der Form der Weitergabe des Erlebens an die nachfolgenden Generationen: „Ein Teil der Aufgabe scheint durch die Vererbung psychischer Dispositionen besorgt zu werden, welche aber doch gewisser Anstöße im individuellen Leben bedürfen, um zur Wirksamkeit zu erwachen." – In „Das Ich und das Es" präzisiert Freud (1999b: 267) den Ablauf und

genetischen Prägung offen. Kulturtradition erfährt im Joseph-Roman ihre Vermittlung durch Erzählen, durch die Begehung der im Jahres- und Lebensrhythmus wiederkehrenden Feste, also durch gelebte und wieder belebte Erinnerung und durch bewusste Aneignung im Lernprozess.[25] Jaakob sieht in der Erziehung Josephs das Erlernen von Sprachen und das Schreiben als zukunftsweisende kulturelle Fähigkeiten an:

> Die Zeiten änderten sich: bisher hatten Abrams geistliche Erben Gelehrsamkeit nicht nötig gehabt, Jaakob für seine Person hatte sie nicht entbehrt. In Zukunft aber, wer wußte, würde es vielleicht, wenn nicht notwendig, so doch nützlich und wünschenswert sein, daß der Gesegnete auch ein Studierter sei. Groß oder klein – auf jeden Fall war es ein Vorzug, und Joseph konnte vor den Brüdern nicht genug Vorzüge haben (IV, 415f.).

Es existieren hinter diesen zeitgemäßen Überlegungen auch Jaakobs persönliche Interessen: Joseph soll Bildung erwerben, damit Jaakob leichter unanfechtbare Gründe findet, ihm und eben nicht den älteren Brüdern den Segen zu geben. Jaakob möchte außerdem gewissen mystischen Neigungen Josephs durch eine solide geistige Ausbildung entgegenwirken:

> Dunkle Elemente im Wesen seines Lieblings schienen ihm lösender Klärung im Intellektuellen bedürftig, also daß er, wie man sieht, auf seine bedachte Art übereinstimmte mit Josephs eigener Knabenspekulation, das Bewußtsein des Körpers müsse verbessert und berichtigt sein durch das Bewußtsein des Geistes (IV, 418).[26]

Thomas Manns Darstellung von Bewusstsein der Antike findet ihren erstaunlichen Ausdruck darin, dass seine Hauptfiguren ihre tradierte mythische Funktion und Rolle bewusst annehmen und mit ihrer Individualität formen. Dialektisch vollzieht

---

die Funktion der Vererbung starker psychischer Erlebnisse. Diese Erlebnisse des Ich werden, bedingt durch ihre Stärke und ihr Vorkommen in jeder Generation, zu einer Besetzung im Es: „Die Erlebnisse des Ichs scheinen zunächst für die Erbschaft verloren zu gehen, wenn sie sich aber häufig und stark genug bei vielen generationsweise aufeinanderfolgenden Individuen wiederholen, setzen sie sich sozusagen in Erlebnisse des Es um, deren Eindrücke durch Vererbung festgehalten werden. Somit beherbergt das erbliche Es in sich die Reste ungezählt vieler Ich-Existenzen, und wenn das Ich sein Über-Ich aus dem Es schöpft, bringt es vielleicht nur ältere Ichgestaltungen wieder zum Vorschein, schafft ihnen eine Auferstehung."

[25] „Fest und Schule stellen zwei Bildungswelten dar, die sich ergänzen. Den Osiris-Mythos lernte ein Knabe vermutlich weniger durch die Schule und mehr durch die Feste kennen. (...) Nun gibt es für Joseph daneben noch eine dritte Überlieferungswelt. Sie hat weder einen Platz im Babylonischen und Ägyptischen, noch in den vermittelnden Instanzen der Feste und der Schule. Das ist die noch in voller Entstehung begriffene spezifisch hebräische Überlieferung. Im Roman wird sie als eine Art Familienüberlieferung behandelt. Auch hier macht sich Thomas Mann Gedanken über die Form der Vermittlung, und er erfindet dafür eine Zeremonie ganz besonderer Art, die man in der Gedächtnistheorie als ‚conversational remembering' einstufen würde. Er nennt sie das ‚schöne Gespräch' (...)" (Assmann: 143).

[26] „Diese reizende Idee war für Joseph das Zusammenwohnen von Körper und Geist, Schönheit und Weisheit und das wechselseitig einander verstärkende Bewußtsein beider" (IV, 411).

sich im mythisch bestimmten Rollenspiel die bei Joseph spielerische Auseinandersetzung mit dem sich entwickelnden monotheistischen Glauben seiner Väter und den zyklischen Religionen der kanaanitischen Umgebung. Hier erscheinen Josephs individuelle innovative Seiten in der Auseinandersetzung mit der Tradition. Er kennt keine Rollenerstarrung, so entfaltet Thomas Mann die mythischen Vorbilder Josephs im Roman von Tammuz, über Adonis und Osiris zu Hermes hin. Pharao Echnaton bringt Joseph mit Thot, griechisch Hermes, dem Gott des Schreibens, des Rechnens und der Vermittlung zwischen den Sphären in Verbindung.

Das mythische Denken bietet Aspekte, denen Joseph souverän Erkenntnis und Handlungsanweisung abgewinnen kann. Er deutet sich die Welt in mythisch bestimmten Formen, und gleichzeitig ist der mythische Gehalt, in dem er sein Leben und Erleben deuten kann, für ihn bereit. Diese dialektische Denkfigur führt in ihrer Bewegung zu höherer Erkenntnis und Freiheit einerseits und zu lebenspraktischer Verantwortung andererseits.

In Thomas Manns Darstellung des Bewusstseins, besonders bei Jaakob und Joseph, gibt er dem Ich in seiner aktiven, bei Joseph spielerischen Auseinandersetzung mit der Tradition und dadurch mit atavistischen Bewusstseinsinhalten, Formen des Kontakts mit regressiven psychischen Inhalten. Das Erleben wird im Rahmen und in den vorgefundenen Formen und Inhalten der mythischen Vorbilder gedeutet. Es sind Erzählungen von Göttern und Menschen, daher bringt Erleben nicht nur individuelle Phantasien hervor, sondern das eigene Erleben bezieht sich auf vorangegangene Situationen und Lebenswirklichkeiten, die schon in ihrer Darstellung im Mythos einer vermittelnden Deutung unterzogen sind. Dadurch werden die persönlichen Phantasien und Ängste kommunizierbar, denn sie sind auch Aspekte einer mit anderen geteilten Tradition. Durch die Auseinandersetzung und die Deutungsmöglichkeit im Rahmen mythischen Geschehens empfindet das Ich weniger Angst und Wut. Die von Sigmund Freud beschriebene Weitergabe von Erlebnissen und ihre allmähliche, über Generationen entstehende Verwandlung in unbewusste Einstellungen des Es, passen in ihrer Funktion zu Thomas Manns Konzeption des mythischen Ich. Das Material mit seinem Erinnerungsgehalt ist da, und es ist eine Frage der Bewusstheit, in welchem Maße und in welcher Form mit ihm umgegangen wird.

Joseph, im Brunnen, denkt daran, dass er selbst die Brüder mit seinen Erhöhungsträumen zum mörderischen Angriff gegen ihn getrieben hatte. Er übernimmt so Verantwortung für das, was ihm geschehen ist. Er versinkt nicht in dem Schrecken, den die Brüder verursachten, sondern er erkennt auch ihre Not und seinen eigenen Anteil daran, in den Brunnen gekommen zu sein.

> Warum? Es hatte ihn unwiderstehlich gejückt, so zu tun; er hatte es tun müssen, weil Gott ihn eigens so geschaffen hatte, daß er es täte, weil Er es mit ihm und durch ihn also vorgehabt hatte, mit einem Wort, weil Joseph in die Grube hatte kommen sollen – und, ganz genau gesagt hatte kommen wollen (IV, 575).

Es bleibt also nicht offen, wer letztlich die Verantwortung an der Brunnen-Geschichte trägt. Josephs Selbsterkenntnis löst aufgrund seiner Akzeptanz weder Scham noch Verdrängung aus. Denn er deutet die Todessituation im Brunnen aus seiner mythischen Ideenwelt, die in ihm zusammenfließt mit dem Zerrissenwerden des babylonischen Gottes Tammuz und mit der Opferung von Isaak, die Gott von Abraham forderte. Den Todessituationen der mythischen Vorbilder folgte Auferstehung und Rettung:

> Zwar ging sie über sein Leben hinaus, diese Hoffnung, daß er nicht endgültig verderben, sondern irgendwie werde errettet werden aus der Grube (...). Die Grube war tief, und eine Rettung zurück in das Leben, das vor dem Sturz in diese Tiefe lag, war nicht zu denken; sie war solch ein Ungedanke, wie daß der Abendstern zurückkehren möchte aus dem Abgrund, darein er gesunken, und der Schatten möchte gezogen werden vom Schwarzmond, daß er wieder voll wäre. Aber die Vorstellung des Sterntodes, der Verdunkelung und des Hinabsinkens des Sohnes, dem zur Wohnung die Unterwelt wird, schloß diejenige ein von Wiedererscheinen, Neulicht und Auferstehung, und darin rechtfertigte Josephs natürliche Lebenshoffnung sich zum Glauben (IV, 584f.).

Joseph bereitet sich schon im Brunnen darauf vor, dass sein Leben nicht im Zurückkehren und damit im einfachen Weitermachen dessen bestehen könne, was bisher sein Lebensinhalt war. Joseph macht durch die Attacke der Brüder und in der Todes-Erfahrung im Brunnen eine tief greifende Wandlung durch, denn er erkennt, dass die Ansprüche der anderen ebenso stark und berechtigt wie seine eigenen sind. Er gibt seine narzisstisch bestimmte Wahrnehmung auf und gewinnt dadurch eine differenzierte Perspektive auf sich und auf die anderen. In der Abkehr vom Narzissmus liegt auch ein schmerzliches Entsagungsmoment, doch da seine Weltsicht sich erweitert und realistischer wird, kann Joseph in Zukunft Beziehungen zu anderen eingehen, die nicht nur auf der schmalen Basis der Bewunderung für seine Person gründen. Damit ist auch ein befriedigender Ausgleich für den Verlust seiner beschränkten Selbstverliebtheit geschaffen. Die Veränderung und die Erweiterung der Wahrnehmung gestalten sich in positiver Weise für sein Ich.

Wie gelingt es Thomas Mann, seine Figuren, nicht in den mythischen Rollen versinken zu lassen?
Dafür soll kurz die Konzeption der Theologie angeführt werden. Im Roman finden sich zwei religiöse Systeme, auf die sich die Figuren beziehen und in denen ihr Leben sich vollzieht: Zum einen die mythischen und zyklischen Religionen Kanaans, Babyloniens und Ägyptens, an die Joseph sich um seiner Selbstfindung willen anschmiegt, die er in seiner Jugend benutzt, um sich von seinen Brüdern abzuheben und denen er, im Gegensatz zu seinem Vater Jaakob und zu seinen Brüdern, mit religiöser Toleranz und Interesse begegnet. Und zum anderen die neu

entstehende monotheistische Religion der Patriarchenzeit mit ihrer Betonung und Herausstreichung des Ich in seiner Verantwortung und Einmaligkeit:[27]

> Der Anspruch des menschlichen Ich auf zentrale Wichtigkeit ist die Voraussetzung für die Entdeckung Gottes, und von Anbeginn ist das Pathos für die Würde des Ich mit dem für die Würde der Menschheit verbunden (XI, 666).

Thomas Mann erzählt die gegenseitige Hervorbringung Gottes und des Ich in der Geschichte Abrahams. So erscheint Gott im Joseph-Roman als ein werdender und sich mit den Menschen wandelnder Gott. Seiner Anlage und Intention nach führt die Beziehung zwischen Gott und Mensch zu immer höherer Abstraktheit und Geistigkeit für Mensch und Gott.[28] Thomas Mann zeigt in einer dialektischen Bewegung die Hervorbringung und weitere Entwicklung des Gottesbegriffes und die damit gleichzeitig sich vollziehende Entwicklung der Humanität, die dem biblischen Gottesbegriff inhärent ist. Der Gottesbegriff im Roman umfasst die Bereiche des Guten und des Bösen:

> Er war nicht das Gute, sondern das Ganze. Und er war heilig! Heilig nicht vor Güte, sondern vor Lebendigkeit und Überlebendigkeit, heilig vor Majestät und Schrecklichkeit, unheimlich, gefährlich und tödlich, so daß ein Versehen, ein Fehler, eine leichte Unachtsamkeit im Verhalten zu Ihm entsetzliche Folgen haben konnte (IV, 430f.).

In dieser Mischung aus äußerer All-Mächtigkeit und innerer Selbstironie, die aus der gebotenen Vorsicht gegenüber dieser Macht resultiert, charakterisiert sich das Verhältnis zwischen Gott und seinem eigenen Ich für Abraham. Gott besitzt im Joseph-Roman die Aspekte des All-Einen, um seine Universalität und seine All-Gültigkeit darzustellen. Hier geht Thomas Mann in seinem Gottesbegriff über die Entwicklung desselben in den Stellen der Genesis, welche die Joseph-Geschichte

---

[27] Von Alfred Jeremias hat Thomas Mann in seinen Studien jene Elemente übernommen, die in der Genesis auf die Verwandtschaft mit den anderen Religionen des Vorderen Orients und Griechenlands hindeuten. – (s.. Borchers: 166ff.) – Diese sind etwa das einander entgegen gesetzte Brüderpaar, bei dem der jüngere Bruder den lebensfreundlichen, friedliebenden und kultur-progressiven darstellt, die Sintflut-Erzählung und die Selbstüberhöhung der Turmbau-Erzählung. So existieren auch innerhalb der biblischen Religion mythische Elemente, die immer wieder neu hervorkehren und auf bekannte Muster rekurrieren.

[28] Abstinenz gegenüber der Darstellung Gottes zeigt Thomas Mann darin, dass Gott niemals selbst spricht. Jaakob und Joseph sprechen mit Gott, und es erscheinen ihre Reflexionen zwar als dialogische, bleiben aber auf menschlicher Seite und dienen als Weiterführung der dialektisch zwischen Gott und den Menschen begründeten beiderseitigen Hervorbringung höherer Geistigkeit. Diese Konzeption ist letztlich Ausdruck des biblischen Bilderverbots. Dies meint auch Borchers (85): „Wenn man im Sinne eines Transparenz-Bezuges etwa erwartet, der Dichter des Faust-Romanes solle die Wirklichkeit Gottes unmittelbarer, direkter sichtbar werden lassen, dann können dem all' jene Bibel-Worte entgegengehalten werden, welche sich bis etwa hin zum Bilder-Verbot des Dekaloges oder zum johanneïschen Satz von der Geistigkeit Gottes gegen seine Fixierung und Verobjektivierung durch den Menschen verwahren, weil man an der Direktheit den Götzen erkennt."

behandeln, hinaus.[29] Die Freiheit des Menschen ist darin begründet, wahre und falsche Erkenntnis Gottes und Gut und Böse in der Welt zu unterscheiden. Die Erkenntnis Gottes und des von Gott geforderten rechten Lebens sind somit prinzipiell möglich. Die Ausrichtung des Menschen besteht im Gegensatzpaar Leben – Geist, in der bewussten Entscheidung zu Geist und Intellekt. Dadurch wird nicht das Lebendige unterdrückt, sondern das Naturhafte im Menschen soll von der Freiheit des Geistes durchdrungen werden:

> Denn das musterhaft Überlieferte kommt aus der Tiefe, die unten liegt, und ist, was uns bindet. Aber das Ich ist von Gott und ist des Geistes, der ist frei. Dies aber ist gesittetes Leben, daß sich das Bindend-Musterhafte des Grundes mit der Gottesfreiheit des Ich erfülle, und ist keine Menschengesittung ohne das eine und ohne das andere (V, 1422).

Das wahre Leben kann nicht in der Hinwendung zu Natur und Rausch gewonnen werden. In der Mut-em-enet-Episode wird Joseph durch ein Erinnerungsbild an seinen Vater vor der verführerischen, aber unangemessenen Sexualität und damit vor dem Ehebruch, vor dem Betrug an Potiphar, vor dem Bruch des Bundes mit Mont-kaw und damit in seinem Sinn- und Wertesystem vor einer enormen Selbst-Verletzung bewahrt:

> Ein Denk- und Mahnbild war es, das Bild des Vaters in weiterem und allgemeinerem Verstande, – Jaakobs Züge mischten sich darin mit Potiphars Vaterzügen, Mont-kaw, dem bescheiden Verstorbenen, ähnelte es in einem damit, und viel gewaltigere Züge noch trug es alles in allem und über diese Ähnlichkeiten hinaus. (…) Dies rettete ihn; (...) oder vielmehr, er rettete sich, indem sein Geist das Mahnbild hervorbrachte (V, 1259f.).

Joseph selbst bringt aufgrund der Verankerung des Vaterbildes in ihm das ihn bewahrende Bild hervor. Seine Beziehung zu Jaakob ist ein Modell einer liebevollen Vater-Sohn-Beziehung, die ‚aus innerster Sympathie' begründet ist. So tragen weder Jaakob noch Josephs spätere Ersatzväter Züge des urweltlichen, urgewaltigen Vatermonsters von ‚einst'. Thomas Mann plädiert für die Sicherheit und Stabilität, die aus einer gelungenen Vater-Beziehung entstehen und so die Entwicklung und Bildung des Ich fördern:

> Infantilismus, auf deutsch: rückständige Kinderei – welch eine Rolle spielt dies echt psychoanalytische Element im Leben von uns allen, einen wie starken Anteil hat es an der Lebensgestaltung des Menschen,

[29] „Beide Gottesbegriffe, jener der Patriarchenzeit und dieser der mosaïschen Zeit, konnten nach Jeremias deshalb miteinander verschmolzen werden, weil in ihnen ‚monotheïstische Strömungen' zum Zuge gekommen waren, die sich hinter der der babylonischen ‚Astralreligion' für die ‚Wissenden' verbargen" (Borchers: 168). – Jeremias sieht jedoch in der biblischen Offenbarungsreligion den Bruch zu den Astralreligionen vollzogen. Diese Darstellung habe Thomas Mann von ihm für seine Theologie im Joseph-Roman übernommen (s. Borchers: 169).

> und zwar gerade und vornehmlich in der Form der mythischen Identifikation, des Nachlebens, des In-Spuren-Gehens! Die Vaterbindung, Vaternachahmung, das Vaterspiel und seine Übertragungen auf Vaterersatzbilder höherer und geistiger Art – wie bestimmend, wie prägend und bildend wirken diese Infantilismen auf das individuelle Leben ein! Ich sage: ‚bildend'; denn die lustigste, freudigste Bestimmung dessen, was man Bildung nennt, ist mir allen Ernstes diese Formung und Prägung durch das Bewunderte und Geliebte, durch die kindliche Identifikation mit einem aus innerster Sympathie gewählten Vaterbilde (IX, 498f.).

Wahrscheinlich deutet hier Thomas Mann an, dass die Sublimierungsfähigkeit des einzelnen der Bindungskraft der positiven Vaterbeziehung entstammt. Auf jeden Fall bedeutet Sublimierungsfähigkeit für das Ich, dass es ein breiteres Spektrum an Befriedigungsmöglichkeiten nutzen kann.
Wie vollzieht sich die Vermittlung zwischen der Figur Josephs mit dem Segen von unten und von oben und dem Symbol des Humanen, das sich in Joseph zeigt, im Beziehungsgefüge des Romans? Die Vergegenwärtigung des Mythischen für Joseph in Ägypten beruht auf Hermes, dem Gott der Vermittlung. Hermes[30] ist die erklärte „Lieblingsgottheit" (XI, 635) von Thomas Mann: Religiöse Vermittlungstätigkeit für Echnatons monotheistische Aton-Religion, die materielle Versorgung des Volkes, die politische Entmachtung der Fürsten zugunsten des Volkes und Echnatons, die gesamte politische und wirtschaftliche Tätigkeit Josephs beruhen auf dieser Kunst der Vermittlung.[31] Er sieht sich in Ägypten mit Selbst-Ironie:

> Es ist eine Schande, wie spät manche Leute zur Reife gelangen. Gesetzt, daß ich reif bin jetzt. Vielleicht braucht es zum Reifwerden das ganze Leben (V, 1589).

Die selbst-reflexive Ironie in Josephs spielerisch-leichter Auslegung der Tradition und seine lebenspraktische Klugheit in der Berufstätigkeit in Ägypten demontieren weder Religion, Rationalität und Kritik noch die Ansprüche und Erfordernisse des materiellen Lebens. Seine Vermittlungskunst versteht und versöhnt in sich Geistigkeit und kluge Lebenspraxis und erkennt beide in ihrem Wert für die Gesellschaft

---

[30] „Er spukte schon bisher da und dort durch die Joseph-Bücher; aber im letzten Bande, der den Helden als Staats-Geschäftsmann von reichlicher Durchtriebenheit zeigt, wechselt dieser aus der ursprünglichen Tammuz-Adonis-Rolle immer mehr in die eines Hermes hinüber" (XI, 652).

[31] Herbert Lehnert (110) sieht in der praktischen Tätigkeit in Ägypten den Grund dafür, dass Juda und nicht Joseph den Segen der Väter erhält. „Joseph verliert den Hauptsegen, als er sich ganz der praktischen Verantwortung zuwendet, das narzißtisch-unverantwortliche ästhetische Spiel des Träumers in ökonomische Nützlichkeit überführt, zum ‚Volkswirt' wird." – Ohne länger auf die Segensproblematik eingehen zu können, sehe ich in der Deutung von Hamburger und Borchers eine stärkere Evidenz. Sie führen aus, dass Juda den Segen als Symbol für die leidende und segenbedürftige Menschheit erhält. Paradox formuliert könnte man sagen: Josephs Segen von oben und von unten hat sich schon in Segen für sich und andere verwandelt, so dass der des Segens Bedürftige ihn erhält.

und in ihrer Bedeutung und Ausprägung für den einzelnen, indem sie keinem von beiden das Lebensrecht zugunsten des je anderen streitig macht. Zu den ganzheitlichen, Geist und Natur umfassenden Künstlerfiguren des Werkes gehörig hat Joseph während seines ganzen Lebens Kontakt zu den Quellen und Ressourcen seiner Persönlichkeit. Sein Unbewusstes ist ihm keine terra incognita, er muss keine Überwältigung durch das Triebleben fürchten, und er ersehnt diese auch nicht insgeheim; daher erleidet er keine Regression zum Tode.[32] Thomas Mann deutet seine Figur so:

> Der Joseph des Romans ist ein Künstler, insofern er spielt, nämlich mit seiner imitatio Gottes auf dem Unbewussten spielt, (...) (IX, 499).

Stellt Joseph eine einmalige Erscheinung dar, oder ist er in seiner Menschlichkeit eine exemplarische Figur?

In der Darstellung auf der Ebene des Romans strahlt Joseph in seiner herausragenden Besonderheit. Thomas Manns Darstellung von Joseph setzt jedoch den Akzent nicht auf eine elitäre Einmaligkeit, sondern zielt auf die Darstellung geglückter Individuation. Im Gesamtzusammenklang des Werkes erscheint in der Figur von Joseph eine exemplarische Menschlichkeit als gelungene Aneignung und Durchdringung von Tradition und freier Verantwortung. Die entfaltete Individualität schützt vor Regression und Ideologie. Die Gestaltung seiner mythisch und rational bestimmten und dabei freien und lebensfreudigen Individualität ist ein Bild, das weder ängstigt noch fordert. Der ‚Wahrheitsspaß', den Thomas Mann erzählen will, vermittelt Lebensfreude und Lust, die in der ausgeformten freien und dabei verantwortlichen und unbeschwerten Individualität, wie Joseph sie besitzt, aufscheinen.

Josephs Sublimierungsfähigkeit führt ihn zu der Fähigkeit, vermitteln zu können. In der Vermittlungsfähigkeit der Kunst liegt ihre zusammenführende ausgleichende Kraft, die das Humane als Resultat der Verbindung von Materie und Geist erscheinen lässt. Die Kunst vermittelt ebenso zwischen den realen Lebenswelten und den verschiedenen Kulturen, indem sie die Fremdheitserfahrung integriert. So kann im Ästhetischen menschliche Entfaltung erscheinen. Die Kunst legt eine Wirklichkeit nahe, die einerseits in der Ausgewogenheit und der Freiheit der Erkenntnis und andererseits in der Kontaktfähigkeit zu einander widersprechenden

[32] Kristiansen (23) stellt Joseph, Goethe in „Lotte in Weimar" und Felix Krull den ‚Leistungsethikern' im Werk Thomas Manns gegenüber. Deren Lebensweise bestehe in der Ausblendung des sinnlichen Bereichs: „Die nur-apollinische und streng asketische Lebensführung, (...), hat aber, wie alle Form bei Thomas Mann, zweierlei Gesicht. Sie bietet Schutz gegen das Leben, das in seinem Kern dämonisch und zerstörerisch ist, und macht damit den äußerst fragilen und gebrechlichen ‚Kunstbau' möglich, in dem, abgesehen von Joseph, Goethe und Felix Krull, im Grunde alle Helden Thomas Manns leben. Andererseits bedeutet die Askese aber auch, weil sie auf Verdrängung basiert, ein fragwürdiges Erstarken zum Bösen. Denn die verdrängten Triebenergien lassen sich auf Dauer nicht unterdrücken, sondern kehren mit erneuter Kraft wieder und fegen den so mühsam errichteten und aufrechterhaltenen Kunstbau der Helden hinweg."

Positionen liegt. Die Kunst fordert nicht wie die Ethik, sondern sie bietet Formen des Verstehens an. So gewinnt die Vermittlungsfunktion der Kunst in ihrer ironischen Darstellung und in ihrer humoristischen Wirkung im Joseph-Roman synthetische Kräfte, die auf Wirklichkeitserfahrung jenseits der Antinomien Leben und Kunst, Geist und Natur weisen. Die Hoffnung besteht in einer wechselseitigen Durchdringung beider Sphären, wobei der Akzent auf bewusster Erkenntnis und auf ethisch begründetem Handeln als den zukunftsweisenden Lebensaspekten liegt. In diesen Gedankenverbindungen bezieht sich Thomas Mann auf die ästhetische Theorie der Moderne. Sein Schönheits- und Wahrheitsbegriff bezieht sich auf den ästhetischen Schein dessen, was entfaltete Individualität bedeuten kann. Darin leuchtet der Roman. Der Humoraspekt bewirkt die schwebende Leichtigkeit und Entrücktheit, die allerdings so gar nichts mit der zeitlichen Ferne der biblischen Welt zu tun hat, sondern auf der geglückten Verbindung und Beziehungsverflechtung von mythischer Tradierung und aller-bewusstester Ich-Bildung beruht.

Im ästhetischen Schein, der mit so viel Humor und Lebensfreundlichkeit erzeugt wird, erscheint in Joseph eine exemplarische Menschlichkeit, die mit der Hoffnung spielt und auf sie zielt, dass ein ganzheitliches und selbst bestimmtes Leben möglich ist.

## Literatur

### Primärliteratur

Mann, Thomas (1960): Gesammelte Werke. In zwölf Bänden. Frankfurt a.M. 1960.

### Sekundärliteratur

Assmann, Jan (1994): Zitathaftes Leben. Thomas Mann und die Phänomenologie der kulturellen Erinnerung. In: Thomas Mann Jahrbuch 1993. Bd. 6. Hg. von Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Frankfurt a.M., 133-158.

Borchers, Klaus (1980): Mythos und Gnosis im Werk Thomas Manns: Eine religionswissenschaftliche Untersuchung. Freiburg.

Dierks, Manfred (1972): Studien zum Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchungen zu „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph“-Tetralogie. Berlin/München.

Hamburger, Käte (1965): Der Humor bei Thomas Mann. Zum Joseph-Roman. München.

Freud, Sigmund (1999a): Totem und Tabu. In: Gesammelte Werke. Bd. IX. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Ernst Kris. Frankfurt a.M.

Freud, Sigmund (1999b): Das Ich und das Es. In: Gesammelte Werke. Bd. XIII. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower. Frankfurt a.M., 235-289.

Freud, Sigmund (1999c): Das Unbehagen in der Kultur. In Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1925-1931. Bd. XIV. Hg. von Anna Freud, Edward Bibring, Willi Hoffer, Ernst Kris, Otto Isakower. Frankfurt a.M., 418-506.

Kristiansen, Borge (1994): Ägypten als symbolischer Raum der geistigen Problematik Thomas Manns. Überlegungen zur Dimension der Selbstkritik in Joseph und seine Brüder. In: Thomas Mann Jahrbuch 1993. Bd. 6. Hg. von Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Frankfurt a.M., 9-36.

Lehnert, Herbert (1994): Ägypten im Bedeutungssystem des Josephromans. In: Thomas Mann Jahrbuch 1993. Bd. 6. Hg. von Eckhard Heftrich und Hans Wysling. Frankfurt a.M., 93-111.

Mayer, Hans (1980): Werk und Entwicklung. Der Weg zu Goethe. In: Thomas Mann. Frankfurt a.M.

Petersen, Jürgen H. (1991): Die Preisgabe des Erzählten als Fiktion: Thomas Manns „Joseph und seine Brüder" und Max Frischs „Mein Name sei Gantenbein". In: Der deutsche Roman der Moderne: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart.

# Thomas Brussigs „Am kürzeren Ende der Sonnenallee" – eine humorvolle Auseinandersetzung mit der DDR-Vergangenheit

*Radoslava Minkova (Plovdiv)*

Nachdem Thomas Brussig 1995 den lange erwarteten Wenderoman „Helden wie wir" veröffentlicht hatte, schrieb er 1999 den Roman „Am kürzeren Ende der Sonnenallee", der die einengenden DDR-Verhältnisse Mitte der 1980er Jahre in den Mittelpunkt stellt.[1] Die Protagonisten sind achtzehnjährige Jugendliche, deren pubertäre Sehnsüchte, Phantasien und Wünsche von der Berliner Mauer und dem Todesstreifen gleichsam begrenzt werden. Ihre Sozialisation und Individuation werden dadurch empfindlich gestört. Vom Abschnittsbevollmächtigten (ABV), dem Polizeibeamten der DDR, auf Schritt und Tritt beobachtet und kontrolliert, haben die Jugendlichen, die am kürzeren Ende der Sonnenallee wohnen, keine persönlichen Freiräume, keine Bewegungs- und Handlungsfreiheit. Diese im wahrsten Sinn des Wortes von der Mauer überschatteten Jugenderlebnisse werden in einem „burlesken Erzählton" (Reinhold) und unter Anwendung der Jugendsprache sowie mit den Stilmitteln des Humors, der Ironie und der Satire heiter, aber auch provokativ dargestellt.

Der 1965 in Ostberlin geborene Autor Thomas Brussig setzt sich also mit der eigenen Vergangenheit in der DDR der 1980er Jahre auseinander, wobei die zeitliche Distanz einen Perspektivwechsel bewirkt und der Schilderung einen humoristi-

[1] Der Roman wurde 1998 von Leander Haußmann unter dem Titel „Sonnenallee" verfilmt. Der Film erschien pünktlich zum 49. Jahrestag der DDR am 7.11.1998. Er wurde von den einen als der Wendefilm gefeiert, andere kritisierten dagegen, dass keine Aufarbeitung der DDR-Geschichte stattfindet.

schen Ton verleiht. Tobias Rüther bezeichnet dieses Erzählwerk als „Episodenroman", in welchem „kleine Grotesken, Komödien und Melodramen aneinander gereiht werden". Thomas Brussig schaut aus der anderen Perspektive – nach dem Fall der Mauer und in einem vereinten Deutschland – auf seine Jugend und Schulzeit zurück. Indem er über seine Jugend in der DDR lacht, distanziert er sich vom Erlebten und Dargestellten und erzeugt eine befreiende Wirkung. In meinem Aufsatz gehe ich auf die Frage ein, inwiefern im Roman die einengenden Verhältnisse in der DDR, die Jugenderfahrungen und die gestörte Sozialisation mit den Stilmitteln des Humors und der Ironie literarisch verarbeitet werden. Den Ausgangspunkt bildet dabei Freuds Auffassung vom Humor als Abwehrmechanismus und vom Witz als sozialem Vorgang und sozialer Leistung:

> Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahegehen können, ja es zeigt, daß sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind. (…) Der Humor ist nicht resigniert, er ist trotzig, er bedeutet nicht nur den Triumph des Ichs, sondern auch den des Lustprinzips, das sich hier gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag (Freud: 254f.).

Im Folgenden wird punktuell auf komische Episoden eingegangen, die für die Darstellungsweise und die Wirkungsstrategie des Erzählers exemplarisch sind.

Am Anfang des Romans ironisiert dieser die „sentimentale[n] Regungen", die die Sonnenallee auslöste (Brussig 2005: 7). Hier wird m.E. die Nostalgie angedeutet, die nach der Wiedervereinigung enttäuschte Bürger der ehemaligen DDR empfinden.

Der Roman beginnt mit einem historisch bedeutenden Ereignis, der Potsdamer Konferenz 1945, auf der die Teilung Deutschlands zwischen den USA, der UdSSR und Großbritannien vereinbart wird. Churchill, Stalin und Truman erscheinen wie komische Figuren in einem politischen Witz, die launisch und oberflächlich über die Zukunft der Deutschen entscheiden:

> Churchill stand traditionell auf seiten der Amerikaner, und jeder im Raum hielt es für ausgeschlossen, daß er Stalin die Sonnenallee zusprechen würde. Und wie man Churchill kannte, würde er an seiner Zigarre ziehen, einen Moment nachdenken, dann den Rauch ausblasen, den Kopf schütteln und zum nächsten Verhandlungspunkt übergehen. Doch als Churchill an seinem Stumpen zog, bemerkte er zu seinem Mißvergnügen, daß der schon wieder kalt war. Stalin war so zuvorkommend, ihm Feuer zu geben und während Churchill seinen ersten Zug auskostete und sich über die Berlin-Karte beugte, überlegte er, wie sich Stalins Geste adäquat erwidern ließe. Als Churchill den Rauch wieder ausblies, gab er Stalin einen Zipfel von sechzig Metern Sonnenallee und wechselte das Thema (Brussig 2005: 8).

Der Erzähler bringt die Teilung der Sonnenallee mit der Zigarre und dem Rauchen Churchills in Zusammenhang und verweist somit auf deren Zufälligkeit; die Absurdität der politischen Teilung eines Staates und eines Volkes wird angedeutet. Die Zigarre scheint Churchill wichtiger zu sein als das Schicksal der Deutschen. Ähnlich überraschende Zusammenhänge konstruiert Brussig auch in seinem Wenderoman „Helden wie wir“, wo der Fall der Mauer durch das plötzliche Wachstum des zu kleinen Penis des Protagonisten Klaus Uhltzsch hervorgerufen wird. Obszönität fungiert nach Roberto Simanowski als Anti-Utopie. Historisch wichtige Ereignisse werden ins Absurde und Groteske gekippt, Ideologeme zerstört. Die Teilung Deutschlands, insbesondere die DDR und die Mauer als deren Begrenzungssymbol werden somit der Lächerlichkeit preisgegeben und in eine Quelle des Humors verwandelt. „Die DDR als Dauerwitz“ lautet der Titel, unter welchem Simanowski seinen Artikel über Thomas Brussigs Roman „Helden wie wir“ veröffentlichte. Das plötzliche Anwachsen des Penis von Klaus Uhltzsch an einem historisch bedeutenden Datum lässt sich mit dem unerwarteten Wachstum des Gnoms Oskar Matzerath in Günter Grass Roman „Die Blechtrommel“ im Jahre 1945 vergleichen, welches das Ende des Zweiten Weltkrieges markiert. Krieg und Mauer verhindern in beiden Romanen gleichsam die Entwicklung und die Sozialisation der Figuren, verurteilen sie zur Infantilität. Diese Infantilität entlarvt Brussig mit Sarkasmus.
In „Am kürzeren Ende der Sonnenallee“ wirkt die Erklärung der historischen Zustände durch den Protagonisten Michael Kuppisch naiv und ruft das Lachen des Lesers hervor:

> So muss es gewesen sein, dachte Michael Kuppisch. Wie sonst konnte eine so lange Straße so kurz vor dem Ende noch geteilt werden? Und manchmal dachte er auch: Wenn der blöde Churchill auf seine Zigarre aufgepasst hätte, würden wir heute im Westen leben (Brussig 2005: 8).

Solche Sätze im Konjunktiv, die der Erzähler häufig verwendet, äußern gewissermaßen die unerfüllten Wünsche der Jugendlichen in der DDR. Auslöser der „Humorreaktion“ sind die Mimik und Gestik (vgl. Tietze) während des Rauchens, die sich der Leser bildhaft vorstellen kann. Komisch wirken die Wiederholungen des Verbs „denken“ und der Wendung „den Rauch ausblasen“, die auf einen fragwürdigen Zusammenhang vom Denken und Rauchen hinweisen. So entsteht ein verzerrtes Bild von der Potsdamer Konferenz, eine Parodie aus Sicht des Jugendlichen Michael Kuppisch, der unter der historisch bedingten Einengung seines Bewegungsraums leidet.
Seine individuelle Freiheit wird nun nicht nur durch die Kontrolle des ABV beschränkt, sondern auch durch

> die *tägliche Demütigung*, die darin bestand, mit Hohnlachen vom Aussichtsturm auf der Westseite begrüßt zu werden, wenn er aus seinem Haus trat – ganze Schulklassen johlten, pfiffen und riefen „Guckt mal,

> 'n echter Zoni!" oder „Zoni, mach mal winke, winke. Wir wolln dich knipsen!" (Brussig 2005: 9)

Diese Verspottung durch die Schüler auf der Westseite evoziert kein Mitleid mit dem beleidigten Protagonisten, sondern wirkt infolge der Umgangssprache und der unfreundlichen Bezeichnung „Zoni" komisch.

An dieser Stelle möchte ich auf den Romanessay „Zonenkinder" (2002) von Jana Hensel hinweisen, der in seiner Konzeption als Selbstbespiegelung einer Generation durchaus mit der „Generation Golf" von Florian Illies verglichen werden kann (vgl. Middeke). Der Protagonist Michael Kuppisch gehört der Generation „Zonenkinder" an. Durch die spöttische Anrede „Zoni" wird Michael in eine fremde Rolle gezwungen. Diese Anrede deutet die Entfremdung und die Deformation der Verhältnisse zwischen den Bürgern der DDR und denen der BRD an, welche die Teilung Deutschlands mit sich brachte.

Ein weiteres Kennzeichen der beklemmenden Verhältnisse sind die engen, alle gleich aussehenden Plattenbauwohnungen in der DDR. Die schwierige Wohnsituation bedrückt die Menschen und erschwert das Zusammenleben in der Familie. Auf der Straße und im Zusammensein mit Freunden versuchen sie, sich aus der Enge der Wohnungen zu befreien. Dieses Leben in der Gruppe unterscheidet Michael vom Außenseiter Klaus Uhltzscht, der Hauptfigur im Roman „Helden wie wir". Die Feststellung, dass „alle aus der gleichen Q3a-Enge kamen" (Brussig 2005: 10), deutet die Angleichung der Menschen in der DDR mit Hilfe der Ideologie an, die durch die Verhältnisse in der Schule noch deutlicher hervortritt. Andererseits verstärken die oppositionellen, gegen die DDR-Ideologie gerichteten gemeinsamen Sehnsüchte, Interessen und Wünsche das Zusammengehörigkeitsgefühl der Jugendlichen. Dass alle ein und dasselbe Mädchen in ungeschicktem, vergeblichem Liebeswerben (vgl. Brussig 2005: 10) umgarnen, ist dann auch eine Quelle von Komik. Ein zentrales Thema bildet die erste Liebe mit ihren Irrtümern und Verwicklungen. Die Jugendlichen wollen selbstständig werden und sich eine eigene Welt aufbauen, die sich von der Elternwelt völlig unterscheidet.

Micha lässt sich von den Karrierewünschen seiner Mutter, ihren anstrengenden Bemühungen um Demonstration einer prosowjetischen Haltung und Anpassungsversuchen nicht beeinflussen und verhindert seine Aufnahme an einer Schule mit dem komischen Namen „Rotes Kloster", deren Abschluss ihm später zu einem Studium in Moskau verhelfen sollte. Da die rote Farbe ein kommunistisches Symbol war und im sozialistischen Staat Atheismus propagiert wurde, erscheint der Name „Rotes Kloster" als contradictio in adjecto, als alogische Verknüpfung. Alogisch und paradox klingt auch die Kritik der Schuldirektorin an einem Plakat in der Form des Schachkönigs; sie lässt dieses durch ein Plakat in Form eines Bauern ersetzen: „Aber schädlicher christlicher Symbolismus wird an dieser Schule nicht geduldet!" (Brussig 2005: 130)

Im totalitären Staat haben die Bürger keine Meinungs- und Religionsfreiheit. Brussig zeigt, wie die Bedeutung der Symbole übertrieben und überschätzt wird und

wie die Ordnungshüter Kleinigkeiten ahnden. Er parodiert Symbolik und Klischees der DDR-Kulturgeschichte und zieht sie ins Lächerliche.
Alles Verbotene hat für die Jugendlichen eine besondere Anziehungskraft, weil es ihnen gleichsam hilft, sich gegen die Normen und Schranken der totalitären Gesellschaft zu behaupten: verbotene Lieder und Philosophen wie z.B. Sartre und seine Existenzphilosophie. Die jungen Leute wehren sich gegen die ideologischen Dogmen, indem sie die Losungen in der Schule spielerisch transformieren und somit lächerlich machen. Wenn die Lehrer und Parteifunktionäre die von Michas Freund Mario umgewandelte Losung Lenins „Die Partei ist die Vorhut der Arbeiterklasse" in die „Partei ist die Vorhaut der Arbeiterklasse" als Beleidigung auffassen, wirkt das lächerlich. Nichtsdestotrotz wird Micha, der angibt der Übeltäter zu sein, für diese „verwegene Tat" (Brussig 2005: 22) Marios mit einem Diskussionsbeitrag bestraft. Er will als Held gelten und übernimmt die Verantwortung. So erweist sich die Strafe als komisches Missverständnis – ein Unschuldiger wird freiwillig zum Opfer. Solche widersinnigen Handlungen fungieren als Auslöser des Humors. Die plumpe Reaktion der Staatsvertreter (vgl. Reinhold) lässt diese als komische Figuren erscheinen. Das Missverstehen der Tat seitens der Lehrer als eine Beleidigung und seitens des Schülers als eine Heldentat kommt nochmals in der widersprüchlichen Aussage über die Strafe zum Ausdruck: „Diskussionsbeiträge waren eine echte Strafe, obwohl sie eigentlich eine echte Ehre waren" (Brussig 2005: 22).
Solche widersprüchlichen Aussagen, Absurditäten und Ungereimtheiten durchziehen den Roman und rufen ein befreiendes Lachen hervor. Karikiert wird die panische Angst des Westberliner Onkels Heinz vor den Grenzpolizisten der DDR, indem der Autor ihn legale Sachen am Körper verstecken und über die Grenze schmuggeln lässt. Ironisch hervorgehoben wird die Ängstlichkeit von Michas Mutter, welche beim Versuch, mit einem gefundenen fremden Pass über die Grenze nach Westberlin zu kommen, an ihrer Unsicherheit scheitert. Die missglückte Flucht steht im Widerspruch zu ihrer nach außen gezeigten prosowjetischen Haltung und dem Wunsch, dass ihr Sohn zu einem Studium in Moskau zugelassen wird. Auch ihr Aussehen – je nach Make-up-Menge einmal jünger, dann wieder älter – spiegelt, nicht ohne Komik zu erzeugen, in gewisser Weise die politische Orientierungslosigkeit dieser Frau wider. Ähnliche Eindrücke entstehen, wenn eine gerade aufgestellte Behauptung, z.B. aus der Sicht von Micha, gleich im nächsten Satz durch eine wie auch immer geäußerte Unsicherheit des Erzählers in Frage gestellt oder gar ins Gegenteil gewendet und ganz aufgehoben wird:

> Trotzdem hielt Micha die Schuldisco für die einzige günstige Gelegenheit, sich bei Miriam in Szene zu setzen. Natürlich war die Schuldisco die ungünstigste Gelegenheit (Brussig 2005: 23).

Superlative und Wiederholungen, häufiger Gebrauch der Indefinitpronomen „alle", „alles", „nicht", „nie", „jeder" und „niemand" drücken Übertreibungen, Verallgemeinerungen und Zuspitzungen aus, die sich durch den gesamten Roman

ziehen. Ein weiteres Beispiel für Übertreibungen stellt die folgende Behauptung dar:

> Wem je das Glück zuteil wird, zu diesem Titel zu tanzen, der wird es nie vergessen und fortan die Menschheit einteilen in die, die das erlebt haben, und die, die es nicht erlebt haben (Brussig 2005: 25).

Wiederholt werden nicht nur einzelne Wörter, sondern auch Phrasen und ganze Aussagen, wodurch auf der einen Seite ein komischer Effekt entsteht, z.B.:

> Und dazu hatten sie sogar einen langsamen Titel. Einen *langen*, schönen, langsamen Titel. *Den* langen langsamen Titel (Brussig 2005: 25; Hervorhebung im Original).

und auf der anderen Seite das Beschriebene eine besondere Bedeutung erhält, z.B.:

> Aber all diese Absonderlichkeiten waren nichts gegen die schier unglaubliche Erfahrung, daß sein erster Liebesbrief vom Wind in den Todesstreifen getragen wurde und dort liegenblieb – bevor er ihn gelesen hatte (Brussig 2005: 9).

Wieder erscheint die Mauer in unglaublichen Zusammenhängen: Sie löst Liebeskummer bei Micha aus und veranlasst ihn zu widersinnigen, riskanten Bemühungen, den verlorenen Brief hinter der Mauer wieder zu finden. Dabei setzt er sich der Gefahr aus, gefangen genommen und verhört, ja sogar erschossen zu werden. Seine erste Liebe: so groß, dass er für sie sogar sein Leben aufs Spiel setzt? Und dann opfert er zufällig beinahe einen anderen:

> In ihrer Hektik wirkten sie wie Terroristen: (…) Kein Grenzer hätte auf die Idee kommen können, daß die beiden nur versuchten, einen Liebesbrief mit Hilfe eines Staubsaugers und eines überlangen Schlauches aus dem Todesstreifen zu holen. (…) Als der Schuß fiel, … und als Wuschel reglos auf dem Pflaster lag, wußten alle, daß dieser Schuss ein Treffer war (Brussig 2005: 142).

Dieser Schuss erinnert an die 86 Menschen, die an der Berliner Mauer zwischen 1961 und 1989 erschossen wurden. Doch der Leser, noch vom unsinnigen Tod des Jugendlichen erschüttert, wird von dessen unerwartetem „Auferstehen" überrascht:

> Aber plötzlich rappelte sich Wuschel auf. Er knöpfte seine Jacke auf und holte, noch ganz benommen *Exile on Main Street* hervor. Die Platte war zerschossen, aber sie hatte ihm das Leben gerettet (Brussig 2005: 143).

Komisch wirken die Zufälle, welche die leichtsinnige Tat der Jugendlichen begleiten und sie verdächtig machen: der erste Stromausfall im Grenzgebiet, das Feuerwerk als Großalarm. Abenteuerliche Vorgänge steigern die Spannung und führen zu überraschenden Pointen. Die unerwartete Auflösung und plötzliche Entspan-

nung wirken erheiternd und befreiend. Der Schuss im Todesstreifen erweist sich als absurdes Missverständnis, das die Aktivitäten der staatlichen Ordnungshüter in Frage stellt und karikiert. So verweist Brussig „auf die Absurdität eines Systems, [in] dem jugendliche Sehnsüchte nach Freiheit, Bewegungsraum und starker Musik zu verdächtigen Handlungen werden“ (Reinhold).

Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass die Selbstaufopferung für die Liebe, der Schuss und die Verbrennung des über die Mauer fliegenden Briefes durch eine Leuchtkugel nicht völlig sinnlos waren. Der Liebeskummer und die Qualen haben sich gelohnt: Micha gewinnt die Liebe Miriams. Sie will sich bei ihm für die Kränkungen entschuldigen und erklärt ihre Neigung zu den Westlern mit den Verboten der Lehrer und den ideologischen Schranken:

> Es tat ihr leid, daß Micha so litt, wenn sie sich mit Westlern rumknutschte. Miriam versuchte Micha zu erklären, daß „die“ alles vorschreiben wollen, daß „die“ alles verbieten. (…) Und irgendwie muß sie sich dagegen wehren, irgendwie muß sie doch spüren, daß die ihr eben nicht alles verbieten können (Brussig 2005: 145).

Durch diese Protesthaltung will sich Miriam gegen die restriktiven Systemmerkmale behaupten und selbst finden. Ein Symbol für die Bedrohung und Gefährdung sind die Panzer, die Miriam so tief erschüttern und erschrecken, dass sie in einen melancholisch-apathischen Zustand gerät:

> Die Panzer stanken und lärmten, und ein stärkerer Kontrast zu dem bunten und leichten Film ließ sich kaum denken. Miriam warf sich weinend in Michas Arme (…) (Brussig 2005: 146).

Miriams Verzweiflung verweist auf das Leiden der DDR-Bürger – „Leute, die in diesem Land kaputtgehn (…)“ (Brussig 2005: 146) – unter den bedrückenden Verhältnissen. Die Menschen werden gegenüber gesellschaftlichen Machtmechanismen als ohnmächtig dargestellt; sie verlieren die Hoffnung auf ein besseres Leben in einem Staat, der die Rede-, Meinungs- und Handlungsfreiheit deutlich einschränkt. Ein Symbol für die Bedrohung stellt der sowjetische Panzer bereits in Christoph Heins Novelle „Der fremde Freund“ dar:

> Aber da tatsächlich keiner der Erwachsenen über den Panzer sprach, spürte ich, dass auch ein Gespräch etwas Bedrohliches sein konnte (…). Ich lernte zu schweigen (Hein: 120).

Auch in Brussigs Roman findet kein Gespräch über die Panzer statt. Die Angst und die Unsicherheit der Erwachsenen kommen in ihrem Schweigen zum Ausdruck: „Sie haben sich auch nicht getraut, Micha etwas zu sagen“ (Brussig 2005: 146).

Die Jugendlichen wachsen in einer Welt voller Geheimnisse, Tabus und Verbote auf. Kinder und Eltern, Schüler und Lehrer sind gleichermaßen gefährdet.

Die Verbote, Gebote und die ideologischen Präskriptionen dieser scheinbar geordneten Welt der Disziplin und Kollektivität wirken irritierend auf die Jugendlichen, welche immer mehr die Orientierung verlieren.[2] Ihre Protesthaltung entlarvt sich als komische Pose, als ein Spiel, in dem sie eine fremde Rolle ausprobieren, um ihre eigene Unsicherheit zu überspielen. Kennzeichnend dafür ist die Rolle der hungrigen Bettler, in die sie schlüpfen, als ein Touristenbus aus der BRD über die Grenze fährt. Auf die Komik macht Thomas Brussig am Ende selbst aufmerksam:

> Es war von vorn bis hinten zum Kotzen, aber wir haben uns prächtig amüsiert. Wir waren alle so klug, so belesen, so interessiert, aber unterm Strich war's idiotisch. Wir stürmten in die Zukunft, aber wir waren so was von gestern. Mein Gott, waren wir komisch, und wir haben es nicht einmal gemerkt (Brussig 2005: 153).

Alles in allem aber verfolgt der Roman – ebenso wie der Film – „Am kürzeren Ende der Sonnenallee" nicht das Ziel der Abrechnung, was im letzten Satz ganz deutlich zum Ausdruck kommt: „Glückliche Menschen haben ein schlechtes Gedächtnis und reiche Erinnerungen" (Brussig 2005: 156).

## Literatur

### Primärliteratur

Brussig, Thomas (1995): Helden wie wir. Berlin.

Brussig, Thomas (1999): Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Berlin.

Brussig, Thomas (2005): Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Frankfurt a.M.

Grass, Günter (2005): Die Blechtrommel. 15. Aufl. München.

Hein, Christoph (1995): Der fremde Freund. Berlin.

Hensel, Jana (2002): Zonenkinder. Reinbek bei Hamburg.

### Sekundärliteratur

Freud, Sigmund (1992): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor. Eingeleitet von Peter Gay. Frankfurt a.M.

Magenau, Jörg (2000): Kindheitsmuster. Thomas Brussig und die ewige Jugend der DDR. In: Kraft, Thomas (Hg.): Aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München/Zürich.

[2] Auf die Orientierungslosigkeit der Jugendlichen macht Jörg Magenau (48) zu Recht aufmerksam.

Middeke, Annegret (2002): Die „Generation Golf“ und „Zonenkinder“ im Kontext der Wendeliteratur. In: Plovdiver Universität „Paisij Hilendarski“ – Bulgarien. Wissenschaftliche Studien, Bd. 40. H. 1 – Philologie, 193-202.

## Internetquellen

Reinhold, Ursula (1999): Pubertät mit Mauerblick. Thomas Brussig: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz99_11/text05.htm <4.5.2007>.

Rüther, Tobias (1999): Mitten im Leben von Staatsmacht umgeben. Alles hat ein Ende, nur Thomas Brussigs Sonnenallee hat drei. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php? rez_id=668 <4.5.2007>.

Simanowski, Roberto (1996): Die DDR als Dauerwitz. Thomas Brussigs Roman „Helden wie wir“. In: NDL. Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kritik. H. 2, 156-163. http://www.thomasbrussig.de/helden/ndl.htm <4.5.2007>.

Tietze, Michael (2001): Was ist Humor? http://www.drag.ch/sinniges/humor-definition.htm <4.5.2007>.

# „Die postmoderne Welt im Narrenkostüm" – Genazinos Roman „Die Liebesblödigkeit" in der karnevalesken Romantradition

*Kathrin Tittel (Dresden)*

Als Erzähler des deutschen Alltags, die Wirklichkeit in all ihren Facetten beobachtend und beschreibend, ist Wilhelm Genazino bekannt. Er, der so authentische und bekannte Themen, Bilder und Gespräche aufzeichnet, dass sie fast schon zu normal wirken, gilt als einer der wichtigsten deutschen Gegenwartsautoren. Im Grunde genommen ist es auch diese Normalität, vielmehr die Banalität, die viele Protagonisten in Genazinos Romanen begleiten. Gerade die literarische Fundamentierung von Langeweile, die Verfolgung eines schweigsamen Wandlers und Beobachters der Alltäglichkeit, die gesellschaftlichen Entfremdungen und Irritationen dieser Protagonisten bleiben im Gedächtnis des Lesers.
Was ist nun aber das Besondere an Genazinos Humor, der sich selbst als „humoristischen Leisetreter" (Kunckel) bezeichnete und auch theoretisch in verschiedenen Aufsätzen mit Humor auseinandersetzte? Durch seine Romane zieht sich eine feine Linie des Lachens und Lächelns, wobei die Protagonisten selbst immer ernst, bedacht und sehr selbstkritisch bleiben. Es ist der Leser, der die von der Welt irritierten Protagonisten in ihrer Realität und Hilfsbedürftigkeit belächelt.
Die folgenden Betrachtungen von Genazinos Werk konzentrieren sich auf seinen Roman „Die Liebesblödigkeit", wobei bereits der Titel das Unterhaltsame, das zu Belächelnde und die Realität, das Bekannte, ankündigt. Denn kennen wir nicht selbst auch Situationen, in denen Menschen „blöd vor Liebe" werden bzw. „Liebe blöd" machen kann? Das Interessante an diesem Roman ist nun, dass es sich bei

dem Protagonisten nicht um einen Jugendlichen handelt, der seine ersten Erfahrungen in der Liebe macht und deren Ambivalenz erfährt, sondern um einen Mann in mittleren Jahren, der bei seinen Auseinandersetzungen mit Alter und Tod feststellt, unter „Liebesverblödung" (GLB: 88) zu leiden. Die Verbindung von Liebe mit den auch heutzutage noch tabuisierten Themen Alter und Tod präsentiert der Erzähler in einer durchgehend selbstironischen Weise und verdeutlicht damit nicht zuletzt die Normalität dieser Themen.
Neben diesem gegensätzlichen Begriffspaar sollen im Weiteren insbesondere die Motive des Körpers und des körperlichen Lebens in Genazinos Roman verfolgt werden. Es wird der Frage nachzugehen sein, wie sich das Altern und der damit verbundene körperliche Verfall bei dem Protagonisten und anderen Figuren in der Erzählung bemerkbar machen und das Humoristische in dieser Darstellung äußert. Dabei soll die Karnevalstheorie Michail Bachtins unter besonderem Einbezug seines Konzepts des „Körperdramas" auf Genazinos Roman „Liebesblödigkeit" angewandt werden, durch den sich erstaunlich viele den Körper betreffende Motive ziehen. Mithilfe der analysierten Motive kann „Die Liebesblödigkeit" in die Karnevalstradition Bachtins eingebunden werden, woran weiterführende Interpretationen von Genazinos Werk und seinen Gesellschaftsbeschreibungen anknüpfen können.

## 1 „Die Liebesblödigkeit"

Anja Hirsch (15ff.), eine versierte Genazino-Forscherin, teilt Genazinos Gesamtwerk in drei Kategorien ein, die durch wiederkehrende Motive und Themen miteinander verbunden sind: 1. autobiographische Werke, 2. Angestellten- und Freiberuflerromane[1] und 3. verdichtete und verknappte Kurzprosa und Romane. Der Roman „Die Liebesblödigkeit" aus dem Jahr 2005 ist, wie viele seiner Romane der letzten Jahre, nach Hirsch der dritten Kategorie zuzuordnen. Verdichtung und Verknappung bedeuten hier, dass der Protagonist sich auf Details konzentriert, diese beschreibt, um sie dann in ganz neue Bedeutungszusammenhänge zu stellen (s. Hirsch: 17).
Genazino platziert seinen im Roman namenlos bleibenden Hauptcharakter in den bundesdeutschen Alltag der Gegenwart: Der Mittfünfziger lebt in einer bereits länger andauernden Dreiecksbeziehung mit zwei Frauen, Sandra und Judith, die nichts voneinander wissen und deren verschiedene Vorzüge er sehr schätzt. Als freiberuflicher Apokalyptiker hält er sich mit Seminaren und Vorträgen, wahrscheinlich schon sein gesamtes Berufsleben lang, über Wasser. Was er bisher gut in Einklang bringen konnte, die Frauen und die Arbeit, lässt ihn im Laufe des Romans immer mehr zweifeln: Er stellt sich zunehmend Fragen zum Altern und seinem bevorstehenden Tod. Sein Gewissen redet ihm dabei ein, sich für eine der

[1] Seine ersten Anerkennungen erhielt Genazino in den 1970er Jahren für seine Angestellten-Trilogie „Abschaffel".

beiden Frauen entscheiden zu müssen, um sein Leben zu ordnen und sich der Gesellschaft anzupassen – auch wenn diese in Genazinos Realität gar nicht so geordnet sein kann.
Der Protagonist und Ich-Erzähler ist ein Mann voller Widersprüche, einerseits menschenscheu, anderseits gibt er Seminare, bei denen er seine apokalyptischen Ideen gern teilt. Er ist ein Einzelgänger, der sich gedanklich sehr intensiv mit seinen etwas skurril anmutenden Bekannten und deren komischen Namen und Berufsbezeichnungen – vom Panikberater über den Postfeind Pausback zum Ekelreferenten Dr. Blaul – beschäftigt. Des Weiteren ist er, möglicherweise aufgrund seines Alters, nicht sonderlich agil, obwohl er sehr viel über sein Liebesleben nachdenkt und es mit seinen Partnerinnen weiterentwickelt. In der Beobachtung der Wirklichkeit wirkt er wie ein alternder Mann, der den Entwicklungen in seiner Umwelt teilweise nicht mehr folgen kann, obwohl er in einem anderen Moment die Zukunft wiederum ganz klar sieht.
Der Protagonist will niemanden beeindrucken oder belustigen, weil er vieles mit sich selbst ausmacht. So stellen auch nicht die Gespräche die zentralen Momente des Romans dar, sondern die Beobachtungen von Situationen und Lebewesen und die Gedanken über die Begegnungen mit Menschen. Er beobachtet unbekannte Personen sehr empathisch ohne Verachtung und Wertung – allein er selbst scheint an der Realität zu scheitern. Gleichzeitig fasziniert ihn die Realität in all ihren Details und die Sehnsucht, nach diesen Kleinigkeiten zu suchen und sie zu entdecken.
Der ganze Roman kreist um den Protagonisten, um seine Gedanken, Beobachtungen, um den banalen Alltag der Menschen im Allgemeinen und um eine Wirklichkeit, die viel zu unglaublich, wenn nicht sogar unmöglich scheint. So ist es nicht verwunderlich, dass sich das Geflecht der Dreierbeziehung, das Für und Wider der Entscheidung zwischen den beiden Frauen, durch den gesamten Roman zieht und auch am Ende nicht von einer befriedigenden Lösung gesprochen werden kann. Der Protagonist akzeptiert letztlich sein Leben, seine Lebensweise und den herannahenden Tod.
„Die Liebesblödigkeit“ erinnert in ihrer Stilistik an eine Groteske, in der verschiedene, scheinbar nicht zusammenpassende Elemente der Realität aufeinander treffen, wie das die Widersprüchlichkeit und die gedanklichen Verbindungen und Übertreibungen von Liebe, Tod und Apokalypse zeigen.

## 2 Bachtins Theorie der Lachkultur und das Körperdrama

Die Groteske stand im Mittelpunkt des Wirkens Michail Bachtins. Aus der Untersuchung der mittelalterlichen Groteske entwickelte der russische Literaturtheoretiker in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Theorie der Karnevaleske und Lachkultur, von der aus er Schlüsse auf die gesamte Gesellschaft zog und daraus eine Gesellschaftskritik entwarf. Die Theorie der Karnevaleske erlaubt

m.E. eine Verbindung zu Genazinos Roman „Die Liebesblödigkeit“, insofern dieser ebenfalls als Groteske betrachtet wird.
Bachtin beschrieb für die Volkskultur des Mittelalters und der Renaissance eine Karnevals- bzw. Lachkultur. Das Volk konnte demnach nur durch den Karneval und das Lachen die gesellschaftliche Ordnung, den Gegensatz zur kirchlichen und herrschenden Schicht, infrage stellen.

> In Wirklichkeit befreit die Groteske den Menschen von allen inhumanen Zwängen, die die herrschenden Vorstellungen von der Welt bestimmen (...). Das Lachprinzip und die karnevaleske Welterfahrung, die der Groteske zugrundeliegen, zerstören den bornierten Ernst dieser Zwänge und deren Anspruch auf zeitlose Gültigkeit, sie machen das menschliche Bewußtsein, die Gedanken und die Phantasie frei für neue Möglichkeiten. Daher geht großen Umbrüchen (...) immer eine gewisse vorbereitende Karnevalisierung des Bewußtseins voraus (Bachtin 1995: 100f.).

Die Groteske wird nach Bachtin nicht allein durch Übertreibungen und Ambivalenzen geprägt, wichtiger ist vielmehr der Einbezug der materiell-leiblichen Seite des Lebens. Bachtins spezifische Körperkonzeption wird dabei 1. vom Verhältnis zur Außenwelt und anderen Körpern und 2. von dem Grad der Hyperbolisierung, d.h. der völligen Übertreibung, der Ambivalenz von Tod und Geburt und der Ambivalenz von Universalität und Individualität bestimmt.
Der Karneval und insbesondere das Lachen sind nach Bachtin Möglichkeiten, Widerstand gegen äußere und vor allem innere Zwänge zu leisten. Das Lachen befreit die Menschen und kann selbst von höheren Mächten weder aufgehalten noch verboten werden; ein Verbot wäre sogar ein Zugeständnis an die unvollkommene Realität (s. Bachtin 1990: 38). Mit dem Lachen wird die unverbesserliche und wahre Seite, eine „zweite Wahrheit“ über die Welt gezeigt (Lachmann: 14), die sich aus dem von Bachtin so genannten „Körperdrama“ speist:

> Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper (Bachtin 1995: 359).

Der Körper steht stets im Mittelpunkt des Grotesken, wobei er nie allein und in sich gekehrt ist. Das Körperdrama kann deshalb nur „an der *Grenze zwischen Körper und Welt* und *dem alten und dem jungen Körper* [stattfinden]. In allen Ereignissen des Körperdramas sind *Anfang und Ende des Lebens miteinander verflochten*“ (Bachtin 1995: 359). Der Tod ist immer auch mit dem Leben verbunden und beide ergeben bei Bachtin gemeinsam ein Ganzes, sowie auch das Verlachen der Realität und die Herstellung der zweiten Wahrheit, d.h. der alternativen Karnevals- und Lachkultur, eine Ganzheit bilden. Die Motive Körper, Alter, Befindlichkeiten und der

Tod ziehen sich durch den gesamten Roman von Genazinos „Liebesblödigkeit" und sollen im Folgenden unter Berücksichtung seiner eigenen Ausführungen zum Thema Humor näher untersucht werden.

## 3 Genazinos Humortheorie

„Warum fälsche ich zuweilen etwas ab, was ich doch richtig beobachtet habe? Ich frage mich, ob ich mir über meine Einstellungen Sorgen machen muß oder ob es normal ist, wenn man sich nach innen als Wirklichkeitsveränderer betätigt" (GLB: 54). Diese Worte des Protagonisten der „Liebesblödigkeit" vergegenwärtigen die Zweifel an der eigenen Person und der Realität, zeigen aber auch eine gedankliche Parallele zur Lachkultur Bachtins, derzufolge Widerstand nur von innen heraus entstehen kann. Genazino wurde selbst als „poetischer Ethnograf des Inlands" (Winkels) bezeichnet, dessen Werk durch die „stille Kunst der Komik" gekennzeichnet ist (Hirsch: 151).
In seinem Essay „Die komische Empfindung" bespricht Genazino die Begriffe Komik, Witz und Ironie und fragt sich dabei, was uns überhaupt zum Lachen bringt. Dabei geht er davon aus, dass Menschen nicht unbedingt äußere Umstände oder Witze – einen „außengeleiteten Humor"[2] – benötigen, um zu lachen. Er spürt dem Komischen nach, das „uns von niemandem erzählt" wird (Genazino 2004a: 141). Beim Beobachten bestimmter Situationen, Dinge oder Menschen erinnert man sich an etwas und ist komisch berührt, empfindet eine „innengeleitete Erheiterung" (Genazino 2004a: 142). Das Komische hat dabei nie ein Publikum, sondern alles wird im Inneren erlebt und belacht. Das ist es somit auch, was Genazinos Charaktere ausmacht: Sie sind Beobachter des Alltags (s. Hofmann) „auf der Suche nach kleinen, alltäglichen Unstimmigkeiten" (Moser: 39). Genazinos Komik entsteht nicht in offensichtlichen Witzen, sondern „wie von selbst, ohne dass eine Absicht dahinter erkennbar wäre" (Hirsch: 151). Die Komik entspringt „aus der Zwangslage des von vornherein zum Scheitern verurteilten Subjekts" (Hirsch: 152), wobei sie, wie auch bei dem Protagonisten der „Liebesblödigkeit", bei Genazino immer zwiespältig ist.
Viel deutlicher bringt dies Genazino selbst zum Ausdruck: „Zu dem Zeitpunkt, an dem wir erstmals die Entdeckung machen, daß wir nicht ganz in die Welt passen und sie uns – oder wir uns selbst – deshalb komisch vorkommen, können wir noch nicht wissen, daß das Nicht-aufeinander-abgestimmt-Sein zwischen Welt und Ich zum Kernbestand unserer Erfahrung überhaupt gehören wird" (Genazino 2004a: 161). Im Laufe des Lebens erkennt man das Unangepasste an seinen Mitmenschen, denn „wir sind genauso mangelhaft laboriert wie die Welt" (Genazino 2004a: 161).

[2] Im gleichnamigen Aufsatz geht er diesem Phänomen nach und analysiert die Dreiecksbeziehung in Jean-Paul Sartres Stück „Geschlossene Gesellschaft", womit ebenfalls eine Verbindung zu der Dreiergeschichte der „Liebesblödigkeit" gezogen werden kann (vgl. Genazino 2004a: 158ff.).

Genazino zeigt die Wirklichkeit in ihren Ambivalenzen. So stellen seine Protagonisten immer Teile der Welt dar, einer Welt, die von den Ambivalenzen lebt: „Das Komische ist die nicht entdeckte, aber stets auf einen Entdecker wartende Lächerlichkeit, an der der Entdecker selbst teilhat“ (Genazino 2004a: 149).
An dieser Stelle ist wieder der Bezug zu Bachtins Groteske und seinem Realitätsbegriff herzustellen. Da wird gar von einem „grotesken Realismus“ (Bachtin 1995: 103) gesprochen, der selbst nur komisch wirken kann und dem sich die Menschen lachend, d.h. mit einem innerlichen Lachen, gegenüberstellen können. Die gesellschaftliche Ordnung und die Realität fallen so frappant auseinander, dass selbst oder gerade in der ‚bitteren' Realität ironisiert werden muss (s. Bausinger). Und Genazino lacht aufgrund der Sinnlosigkeit, die mit der Realität einhergeht: „Wir lachen über eine Null-Erfahrung (...). Die komische Kompetenz fungiert also als Distanzierung, als Kommentar und mithin als Deutungsbewegung (...)“ (Genazino 2004a: 160).
Jeder kann die Realität innerlich ins Komische bzw. ins Lächerliche verziehen, ohne dass er dafür zur Verantwortung gezogen werden müsste: „Wer Komik schätzt, ist oft auch ein geheimer Kompagnon versteckter Mängel und Fehler, die die komische Tätigkeit erst in Gang bringen“ (Genazino 2004a: 149f.).

## 4 Groteskes Körperdrama in der „Liebesblödigkeit“

Wenngleich Bachtin den Körper und das körperliche Leben auf den universellen, das ganze Volk betreffenden Charakter bezieht, ist dies in der Form bei Genazino nicht vordergründig auszumachen. Der Protagonist ist meist allein mit sich, seinem Körpergefühl und seinen Beobachtungen. Durch den gesamten Roman ziehen sich von ihm erdachte und gefühlte Körper- und Liebesmetaphern, deren Häufungen und Übertreibungen stark an die Groteske erinnern und anhand derer schließlich das materiell-leibliche Lebensprinzip Bachtins, das Körperdrama, beschrieben werden kann, das insbesondere in den Bereichen der Sexualität und der körperlichen Phänomene (wie Tod, Alter, Krankheit) auffällt.[3]
Genazinos Protagonist reflektiert fortlaufend sehr kritisch und gleichzeitig ambivalent über seine Beobachtungen, so dass der Eindruck entsteht, dass sich letztlich gerade diese Ambivalenz in seinem Leben mit dem Bewusstsein des Endes und des Todes etablieren wird. Im Folgenden sollen die Phänomene des Körperdramas aus der „Liebesblödigkeit“ analysiert werden.

[3] Dass Genazino körperliche groteske Phänomene faszinieren, zeigt auch sein letzter Roman „Mittelmäßiges Heimweh“ von 2007, in dem der Protagonist dort plötzlich ein Ohr verliert und es gleich als das eigene identifiziert: „Plötzlich sehe ich unter einem der vorderen Tische ein Ohr von mir liegen. Es muß mir im Gebrüll unbemerkt abgefallen sein. (...) Ich sehe mein Ohr am Boden liegen wie ein kleines helles Gebäck, das einem Kind in den Schmutz gefallen ist“ (Genazino 2007: 10).

## 4.1 Körperdrama am Protagonisten

Die drei Grundakte im Leben eines grotesken Körpers ziehen sich als Motiv durch den gesamten Roman. Nach Bachtin sind das 1. der Beischlaf, 2. die Agonie, womit die grotesk-komische Ausdrucksweise von Ersticken und Röcheln gemeint ist, und 3. der immer währende Zyklus von Geburt, Leben und Tod. Der Eindruck, dass der Protagonist in einem grotesken Körper lebt, ist am Ende der „Liebesblödigkeit" kaum von der Hand zu weisen. Aber man kann diese Sicht auch umkehren, indem die Groteske letztlich die Gesellschaft und die Realität in dem Roman prägt. Tatsächlich vermischen sich die beiden Ebenen der Groteske und der Realität oft. Was der Protagonist wirklich wahrnimmt und was er in seinen ironischen Betrachtungen verdreht, ist eng verwoben.

Auf den Grundakt des Beischlafs bezieht sich der Protagonist wiederholt und gibt diesem damit eine enorme Wichtigkeit. Die Nähe zu Frauen und die Sexualität spielen für ihn wahrscheinlich schon zeitlebens eine große Rolle, müssen aber durch das reifere Alter umgedacht werden. Die Liebe gibt ihm Halt und Kraft insbesondere in der Dreiecksbeziehung: „Ich kann die Liebe zu zwei Frauen nur empfehlen. Sie wirkt wie eine wunderbare Doppelverankerung in der Welt. Man wird mit Liebe *gemästet*, und das ist genau das, was ich brauche" (GLB: 23). Später erkennt er aber die Schattenseiten der Dreierbeziehung und glaubt an ihr umzukommen: „Du hast dich von zwei Frauen über Jahre hin mit Liebe abfüttern lassen und wirst jetzt an der von dir selbst herbeigeführten Liebesverstopfung ersticken" (GLB: 69).

Mit Witz hingegen beschreibt er den Sexualakt:

„Nach dem Vögeln schiebe ich Sandras Nachthemd wieder über ihren Hintern. (...) Es ist, als wolltest du meinen Hintern wieder ordentlich in einer Schublade verstauen, sagt sie. Ein bißchen ist es auch so, sage ich, die guten Dinge muß man ordentlich verwahren" (GLB: 15). An anderer Stelle beschreibt er auf eher ironische Weise wiederum sein nachlassendes Interesse am Beischlaf: „Ich sollte mich vom Sexualleben zurückziehen; ich verliere, wie soll ich sagen, mehr und mehr an Liebessubstanz, vornehmer ausgedrückt: an Libido" (GLB: 143).

Mehr Gedanken noch als seiner Sexualität widmet er allerdings seinem persönlichen Innenleben. Seine Beobachtungen schwanken dabei zwischen Ironie und Angst. Die Agonie des Protagonisten zeigt sich in den ständigen Beobachtungen seines inneren Körperlebens. Immer wieder bezieht er sich meist verständnislos auf seine inneren Organe oder Körperflüssigkeiten (Herz, Blut, Urin, Schweiß) und zieht Vergleiche, die seine Entrückung zum eigenen Körper erst verdeutlichen: „In der Toilette sehe ich, daß mein Urin heute schaumig ist. Wie Bier mit weißer Schaumkrone schießt der Strahl in die Schüssel" (GLB: 82). Weiterhin vermeint er wiederholt Krankheiten zu entdecken – „Fängt so ein Herzinfarkt an?" (GLB: 119) –, die ihn bei der Weiterführung seines Lebens zumindest nachdenklich stimmen, woraufhin er sein Ende beschließt: „Eines Tages werde ich mir selbst die Brust öffnen und mir meine überflüssige Kompliziertheit

herausreißen und sie für immer an die Wand werfen" (GLB: 95). Diese Beschreibungen wirken oft mehr selbstmitleidig und übertrieben, ohne jedoch real zu Ende gedacht zu sein. Dies kommt besonders in einer Beschreibung zum Ausdruck, indem er sich selbst den Spiegel vorhält und fragt: „Wie kommt dieser nervöse, im Gesicht grünlich-gelbe, im Nacken zu starke und im ganzen unelegante Mensch zu so einer schönen Frau?" (GLB: 113). Der Protagonist scheint sich immer wieder aus seinem Körper stehlen zu wollen: „Genaugenommen will ich mit meinem Innenleben nichts mehr zu tun haben" (GLB: 96).

Besonders interessant sind die mehrmaligen Bezüge auf das Leben und Verhalten von Tieren. Der Protagonist vergleicht sich mit Tieren und versucht sich in jene hineinzuversetzen. Teilweise ruft das sogar in ihm Neid hervor: „Draußen ist ein Reh ein bißchen zu nah an die Geleise herangekommen. Für Augenblicke erstarrt es zu einer Skulptur. Ich beneide das Tier, weil es seinen Schreck so klar darstellen kann" (GLB: 62). Tiere, die der Protagonist gern beobachtet oder sich vorstellt, folgen ihren Trieben. Auch haben sie ein ausgeglicheneres Verhältnis zur Welt als Menschen: „Ich sehne mich kurz danach, selbst ein Vogel zu sein und Scheißen und Verschwinden genauso elegant miteinander verbinden zu können wie sie" (GLB: 27). Damit bringt er die Ursprünglichkeit und die Unbeschwertheit zum Ausdruck, die auch Bachtin in der mittelalterlichen Volkskultur als Gegenpol zur Hochkultur beschrieb. Sogar den Tod scheinen Tiere würdiger zu wählen:

> Einmal berührte ich ihn [*einen Nachtfalter*, K.T.] kurz mit der Fingerspitze und merkte, daß er tot war. Er muß unter Aufbietung seiner letzten Kräfte, nachts durch ein geöffnetes Fenster geflogen sein, er muß gemerkt haben, daß ihm hier niemand nach dem Leben trachtet. Dann erst hat er sich klug ein Sterbeplätzchen (die Übergardinen) gesucht und sich in den Stoff gekrallt: Und sich ohne Aufsehen davongemacht. Gern würde ich zu gegebener Zeit ebenfalls ein Nachtfalter sein und mir eine unauffällige Übergardine suchen (GLB: 30).

Sein eigenes Körperdrama hofft der Protagonist in der Hülle eines Tieres zu verlieren.

## 4.2 Leben, Alter und Tod in der „Liebesblödigkeit"

Der dritte Grundakt im Leben eines grotesken Körpers soll gesondert aufgeführt werden, weil Leben, Altern und Tod die zentralen Erkenntnisse in der „Liebesblödigkeit" bilden. Nach Bachtin ist es gerade die Periode des Alterns, die den grotesken Körpers kennzeichnen (vgl. Bachtin 1995: 102). Den Roman insgesamt aber als einen Roman des Alterns zu bezeichnen, würde das Leben weglassen, an

dem der Protagonist sehr hängt.[4] Natürlich lässt Genazino seinen Helden die Konsequenzen des Alterns spüren und ihn die körperlichen Veränderungen erkennen. So meint der Protagonist beispielsweise in einem Gespräch mit einer Verkäuferin:

> Ja, sage ich, seit *Ihrer* weißfleischigen Jugend! In meiner schon leicht angegilbten Jugend hat man diesen Unterschied noch nicht gekannt. (...) Trotzdem verstehe ich nicht, warum ich vor fremden Leuten auf mein Alter hinweise. Mit meinen zweiundfünfzig Jahren bin ich gewiß nicht mehr jung, aber auch noch nicht so alt, daß ich öffentlich auf meine Vergänglichkeit anspielen sollte (GLB: 11).

Das Alter empfindet der Protagonist stets in einer totalen Körperentrückung. Es ist, als beobachte er sich selbst. Er hat zwar Angst vor der Hilflosigkeit und dem Angewiesensein auf andere Menschen. Die ständige Selbstanalyse zeigt das Alter aber in einer ungewohnten Form, wie auch die folgende Schlüsselszene für das Körperdrama in der „Liebesblödigkeit" zeigt:

> [Ich] habe dieses nervöse Zittern im rechten Augenlid. Das Kribbeln überfällt mich in Abständen von drei bis vier Wochen und löst jedesmal eine Flut von finalen Vorstellungen aus. Ich habe schon öfter Menschen gesehen, denen ein Lid tot über einem Auge hing wie ein kaputter Rolladen. Kriege ich jetzt auch ein solches Auge? (...) Ich glaube, daß ich an Krebs erkrankt bin (letztes Stadium natürlich) und den nächsten Winter nicht mehr überstehen werde. Schon als Kind habe ich gewußt, daß der Tod eine ferne Beschmutzung ist, die man sich auch noch selbst zufügen muß. Es hat nichts genutzt, daß du dich ein Leben lang gewaschen hast! Die nächsten Stationen werden sein: Darmspiegelung, Darmverschluß, Darmoperation, Darmkatheder (GLB: 46).

Vom Augenlid zum Darmverschluss zu kommen, schließt eine Fahrt durch den ganzen Körper ein. Der groteske Körper wird in der Wortwahl vollständig ausgemalt, die Organe auf das reale Leben bezogen. Der Protagonist nimmt das Altern mit einer Gelassenheit hin, die zwischen Gleichgültigkeit und völliger Körperentfremdung schwankt. Dass der körperliche Verfall unaufhaltsam ist, zeigt auch folgende Szene, in der dieser von Angst und Ironie begleitet wird:

---

[4] In Bachtins Analysen bilden Leben und Tod eine Einheit: „Der Tod spielt in diesem System nicht die Rolle der Verneinung des Lebens, das ja das Leben des großen kollektiven Volkskörpers ist. Er ist vielmehr sein unverzichtbarer Bestandteil, die Bedingung seiner ständigen Erneuerung und Verjüngung. Er ist immer auf die Geburt bezogen, das Grab verbindet mit dem gebärenden Schoß der Erde. (...) Sogar den Kampf des Lebens mit dem Tod im Körper des einzelnen versteht die Groteske als Kampf des alten, trotzigen Lebens gegen das neustehende, als Krise der Ablösung" (Bachtin 1995: 101). Und an anderer Stelle schreibt Bachtin dazu: „Im System der grotesken Gestalten sind also Tod und Erneuerung nicht voneinander zu trennen. Sie gehen beide ins Lebensganze ein. Dieses Ganze erregt nichts weniger als Furcht" (Bachtin 1990: 29).

> Seit zwei Tagen wackelt einer meiner hinteren Backenzähne. Ich gleite mit der Zunge über den Zahn und beschleunige damit seinen Abgang. Es wird insgesamt der dritte Backenzahn sein, der mich verläßt, ich werde den Verlust hinnehmen und nicht zum Zahnarzt gehen, weil ich mich vor Zahnärzten fürchte (GLB: 40f.).

Dass für den Protagonisten das Leben unvermeidlich mit dem Tod verbunden ist, kann er in seinem Beruf als Apokalyptiker – als „Kassenwart der Lebensangst" wie er sich selbst bezeichnet (GLB: 85) – vermitteln. Er ist ein sehr überzeugender Apokalyptiker, der ungeahntes Charisma in seinen Seminaren zu versprühen scheint, was man seinen eigenen Beschreibungen ansonsten nicht anmerkt. Bei seinen Vorträgen kündigt er kosmische Katastrophen an, bei denen jedoch nicht deutlich wird, ob er selbst wirklich an sie glaubt. Möglicherweise lässt er sich in einer Art Rausch vor seinen Seminarteilnehmern dazu hinreißen, solche Vermutungen zu äußern, vielleicht aber will er auch seines Berufs wegen so professionell handeln. Zwar nennt er sich mitunter etwas abwertend „Papierfitzelapokalyptiker" (GLB: 69), aber er weiß, dass er gerade aufgrund der Apokalypse sein Leben lebt.
Es ist insgesamt nicht zu erkennen, dass der Protagonist Angst vor dem Tod hat. Den Altersprozess und den Tod verzieht er jedoch mehrmals ins Lächerliche, was auch eine weitere Verbindung zu Bachtins Theorie darstellt, der in seinen Untersuchungen festhält, dass der Tod im Mittelalter immer etwas Komisches beinhaltet und „die kosmische *Angst* (wie auch jede andere Angst) vom *Lachen* besiegt" wird (Bachtin 1995: 378). Deshalb wirken auch die Gedanken des Protagonisten der „Liebesblödigkeit" ironisch, wenn er meint: „Das Problem des Alterns ist: Man erfährt zuviel Neues über sich, aber das Neue ist undeutlich und wirr" (GLB: 88) oder „Alles läßt im Alter nach, nur der Rededrang nicht, der wird sogar noch stärker" (GLB: 94).
Im Laufe des Romans gesellen sich zur Selbstanalyse Erinnerungen an die Kindheit hinzu. Die Erinnerungen sind interessant, da diese oft von einer vulgären Seite begleitet werden. So fällt ihm beim Betrachten von Schülern eine Begebenheit während seiner Schulzeit ein, als eine Ärztin die Hoden der Jungen in der Klasse kontrollierte und der Protagonist in Ohnmacht fiel (Vgl. GLB: 8). Noch aufschlussreicher sind die Erinnerungen an den Vater, die ebenfalls auf das Vorhandensein eines grotesken Körpers hindeuten:

> Vater pupte sogar in der Wohnung. Lange Jahre war ich überzeugt, daß Vater auf diese Weise seine Verachtung für die Familie zeigen wollte. (...) Jetzt nehme ich an, das Pupen war im Gegenteil der völlig naive Ausdruck seiner Aufopferung für die Familie, das Begleitgeräusch seiner Arbeit für uns, die er (vermutlich) als Niederlage empfand. Das Pupen war das Zeichen für die heimlichen Kosten seiner Hingabe an Frau und Kinder (GLB: 52).

Genazino zeichnet in der „Liebesblödigkeit“ einen sehr vielschichtigen Charakter, der durch die Beobachtungen und Erinnerungen für den Leser immer lebendiger und echter wird. In seinen eigenen Humoruntersuchungen erklärt der Autor, wie er die Biographien seiner Protagonisten entwirft: „Biographisches Deuten besteht in der Regel aus den Verwerfungen früherer Erfahrungsweisen. Das Mittel dazu ist die komische Brechung,...“ (2004a: 162). Erst das Mittel der komischen Brechung gibt Genazinos Figuren die ganz charakteristischen Züge. Die komische Brechung wird in der Reflexion über einen Traum von dem toten Vater des Protagonisten deutlich: „Dabei habe ich mir immer gewünscht, daß es meinem Vater einmal bessergehen sollte als mir“ (GLB: 121).[5]

Als Fazit seines Lebens, aus der langjährigen Dreiecksbeziehung, betrachtet er die Wirklichkeit in der Form, dass diese der Aufdeckung der Bachtinschen zweiten Wahrheit (s. Abschnitt 2) nahe kommt. Wie das Verlachen der Realität und die Herstellung der alternativen Lachkultur – der zweiten Wahrheit – ein Ganzes darstellen, entsteht Realität für den Protagonisten erst durch die Beobachtungen von sich, der Liebe, seiner Umwelt und dem kritischen Hinterfragen dieser Beobachtungen:

> Du hast immer den doppelten Boden oder die zweite Wirklichkeit gesucht, auch in der Liebe, das heißt, du hast eine komplizierte Lebensweise gewählt, und dafür mußt du jetzt bezahlen, aus (GLB: 87).

Die Verlagerung der Beobachtungen und Handlungen des Protagonisten in den materiell-leiblichen Bereich, in dem die Sexualität, das Altern und alle körperlichen Phänomene eingeschlossen sind, stellt immer etwas Positives, etwas Weiterführendes dar. Alle beschriebenen Phänomene beinhalten das Neue. Das Alter ist somit nicht die letzte Etappe.

### 4.3 Körperdrama an beobachteten Menschen

Obwohl der Protagonist fortwährend körperliche Phänomene und seinen körperlichen Verfall bzw. das Alter an sich erkennt, nimmt er seine Umwelt sehr deutlich wahr. Aus seinen Beobachtungen zieht er wiederum Schlüsse auf seine bedrohte Existenz.

So trifft er zum einen Menschen mit körperlichen, geistigen oder sozialen Mängeln wie eine „verwahrloste Frau“ und „ein ebenfalls verwahrlostes Kind“ (GLB: 8). „Zwei größere Kinder tun so, als seien sie behindert. Sie legen ihre nach vorne gestreckte Zunge auf die Unterlippe und lallen dazu“ (GLB: 8). Dass er diese Beobachtungen anstellt, lässt Genazino ihn so erklären: „Es macht mir

[5] An einer anderen Stelle formuliert Genazino ähnlich in einer Erkenntnis über das Leben: „Die alten Schrecken werden durch unermüdliche Selbstwiederholungen allmählich zu alten Bekannten. Dabei wollte ich nie glauben, daß die Schrecken so wenig Stil haben; gerade durch ihre einfältige Penetranz werden sie grotesk und bringen das Kunststück fertig, daß ich über sie lache“ (Genazino 2004: 10).

Vergnügen, die Analogien zwischen den Mängeln der Dinge und den Mängeln der Menschen fortlaufend zu beobachten" (GLB: 13).
Zum zweiten beobachtet er Menschen unter Verwendung von Körpermetaphern oder viel mehr der Beleuchtung der materiell-leiblichen Seite. So sind es einerseits Menschen mit körperlichen Mängeln wie „ein kurzsichtiger Mann (...) zählt das Kleingeld in seiner Hand" (GLB: 8). Oder er beschreibt andererseits einfach Menschen während des Essens, die diese Handlungen nur mehr körperentrückt ähnlich dem Protagonisten vollziehen: „Ein anderer Mann, der an einem Brötchen kaut, hat plötzlich keine Lust mehr am Essen und legt das halb aufgezehrte Brötchen auf einem Fenstersims ab" (GLB: 8) oder an anderer Stelle: „Mit verhangenen Gesichtern sitzen sie hinter einer Tasse Kaffee und bittern leise vor sich hin" (GLB: 17).
Besonders auffällig sind zum dritten seine Beobachtungen von jungen Müttern mit ihren Kindern. Sie sind die Symbole neuen Lebens. Alles Neue entspringt aus dem Alten, alles ist fließend. „Speckige Säuglingsbeine baumeln wie Weißwürste aus den Tragetüchern ihrer Mütter" (GLB: 17) oder „Schaukelnde Brüste sind ein Ausdruck von Heimat und Freude" (GLB: 144).
Nicht zuletzt weisen all diese Beobachtungen anderer Menschen jeweils einen bestimmten Bezug zum Protagonisten selbst auf. Es ist erstaunlich, wie er alles auf sich selbst projiziert.

> Die Verkäuferin fragt zurück: Wollen Sie gelbfleischige oder weißfleischige Pfirsiche? Ich verstehe die Frage nicht und stutze. (...) Um das Problem aus der Welt zu schaffen, deute ich mit dem Zeigefinger auf die von mir gemeinten Pfirsiche (GLB: 10).

Er folgt einem „stadtbekannten Halbblinden" mit einer Katze auf der Schulter:

> Ich kann den Mann eigentlich kaum ertragen, aber in schwierigen Lebensmomenten hilft mir sein Anblick. (...) Vermutlich ist er nicht blind, deswegen braucht er die Bekräftigung des Blindseins. (...) [Mir hilft] sein groteskes Bild über meine cremeverschmierten Hände (GLB: 97).

Diese Beobachtungen und Selbstbezüge ergeben insgesamt ein Ganzes. Durch die Referenzen scheint der Protagonist überhaupt erst zu existieren. Die von ihm beobachtete Umwelt ermöglicht ihm selbst das Leben.

### 4.4 Wortneuschöpfungen

Zu guter Letzt soll Genazinos charakteristische Sprache in der „Liebesblödigkeit" im Vordergrund stehen und mithilfe der Theorie des Körperdramas analysiert werden. Bereits im Titel des Romans begegnet dem Leser eine Wortneuschöpfung, die er im Laufe des Romans erklärt bekommt. Diese Wortzusammensetzungen ergeben sich für den Protagonisten immer in seinen Beobachtungen

und Überlegungen. So wird „Vergangenheit“ zu „Verhangenheit“ (GLB: 31) und aus „Erdnuß“ und „Erdgeschoß“ wird gleich ein „Erdnußgeschoß“ (GLB: 39).[6]
Im Laufe des Romans häufen sich die Zusammensetzungen mit Bezug auf Liebe und Sexualität und nicht zuletzt auch auf den Tod: „Liebesverstopfung“ (69), „Liebesverschlingungen“ (72), „Liebesverblödung“ (88), „Liebessubstanz“ (143), „Enderektion“ (144) und anstatt von einem „Toastbrot“ spricht er von einem „Todbrot“ (194).
Er erkennt seine Verwirrtheit, die er oft sehr bewusst einsetzt und fragt sich:

> Warum fälsche ich zuweilen etwas ab, was ich doch richtig beobachtet habe? Ich frage mich, ob ich mir über meine Einstellungen Sorgen machen muß oder ob es normal ist, wenn man sich nach innen als Wirklichkeitsveränderer betätigt (GLB: 54).

## 5 Fazit

Obwohl Genazino in seinen eigenen Humoruntersuchungen nicht auf das Werk Bachtins eingeht, rücken mithilfe der Theorie der Lachkultur und vor allem des Körperdramas interessante Aspekte in das Blickfeld. Das Bachtinsche Körperdrama fördert eine weiterreichende Interpretation der „Liebesblödigkeit“ in Verbindung von Körper, Mensch und Gesellschaft. Mit dieser Verbindung kann der Roman in die karnevaleske Tradition eingeordnet werden.
Die „Liebesblödigkeit“ lebt vor allem durch die Ambivalenz. Es ist der „*Mythos der Ambivalenz*, der das Ende ausschließt durch die Sublimierung des Todes im Lachen und durch das Lachen“ (Lachmann: 15), die Bachtin ebenfalls in der mittelalterlichen Volkskultur entdeckt. Und so ist Genazinos Romanheld zwar immer wieder hin und her gerissen, letztlich bleibt er aber bei beiden Frauen. Dabei wirkt er zur Überraschung ausgeglichen und nicht von der Liebe verblödet.
Genazinos Roman lebt vor allem von der beeindruckenden Sprache und den ach so bekannten und doch verkannten Beobachtungen. Der letzte Ausspruch des Protagonisten, in dem sich seine Ernsthaftigkeit und Ironie vermischen, beschließt den Roman und die Ambivalenz: „Mir gefällt meine wirre Schweigelust und das Herumstehen in der öffentlichen Belanglosigkeit“ (GLB: 203).

[6] Auch Bachtin hält eine Deutung von Wortbildungen in seiner Humortheorie fest (1990: 113): „Der Autor kann ein fremdes Wort jedoch auch dergestalt für seine Zwecke dienstbar machen, daß er eine neue bedeutungsmäßige Gerichtetheit in ein Wort hineinlegt, das bereits seine eigene Gerichtetheit besitzt und sie behält. Ein solches Wort soll dabei als ein fremdes empfunden werden. So kommt es, daß zwei bedeutungsmäßige Gerichtetheiten, zwei Stimmen in einem Wort koexistieren.“

## Literatur

### Primärliteratur

Genazino, Wilhelm (2004): Aus dem Tagebuch der Verborgenheit. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Wilhelm Genazino. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. H. 162, 3-10.

Genazino, Wilhelm (2004a): Der gedehnte Blick. München/Wien.

GLB = Genazino, Wilhelm (2005): Die Liebesblödigkeit. München/Wien.

Genazino, Wilhelm (2007): Mittelmäßiges Heimweh. München.

### Sekundärliteratur

Bachtin, Michail (1995): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Hg. von Renate Lachmann. Frankfurt a.M.

Bachtin, Michail (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a.M.

Bausinger, Hermann (1992): Lachkultur. In: Vogel, Thomas (Hg.): Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur. Tübingen, 9-23.

Hirsch, Anja (2006): „Schwebeglück der Literatur". Der Erzähler Wilhelm Genazino. Heidelberg.

Hofmann, Marit (2004): „Als könnte ich meinem eigenen Blick zuschauen". Beobachtete Beobachter in Wilhelm Genazinos Romanen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Wilhelm Genazino. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. H. 162, 55-64.

Lachmann, Renate (1995): Vorwort zu Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt a.M., 7-46.

Moser, Samuel (2004): Isola Insula. Aspekte der Individuation bei Wilhelm Genazino. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Wilhelm Genazino. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. H. 162, 36-45.

### Internetquellen

Kunckel, Susanne (2004): „Ich bin ein humoristischer Leisetreter." In: Die Welt, 17.10.2004. http://www.welt.de/print-wams/article116799/Ich_bin_ ein_ humoristischer_Leisetreter.html <13.3.2008>.

Winkels, Hubert (2005): Schauen, langsam. Wilhelm Genazinos Essays »Der gedehnte Blick«. In: Die Zeit, 3 (2005). http://www.zeit.de/03/L-Genazino <13.3.2008>.

# Scherz und Ironie in der Kommunikation als Triebkräfte von Veränderungen im Wortschatz – eine exemplarische Untersuchung am Beispiel des Duden-GWDS

*Ivanka Taneva (Plovdiv)*

## 1 Einleitung

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, zu analysieren und zu beschreiben, welchen Einfluss ein wichtiger Bereich alltäglicher Interaktion wie Lachen und Verlachen auf den Wortschatz haben kann. Ausgehend von Kellers (vgl.: 26ff.) genereller Annahme, dass Sprache sich verändert, indem deren Sprecher kommunizieren, will der Beitrag anhand exemplarischer empirischer Untersuchungen die folgenden Fragen beantworten:

Welche lexikalischen Mittel werden in der Scherzkommunikation und im ironischen Gebrauch bevorzugt eingesetzt? Wie wirken sie sich auf den Wortschatzbestand aus?

Welche Sachbereiche gelten diesbezüglich als Quellen lexikalischer Veränderungen?

Als Korpusgrundlage dienen drei Alphabetstrecken (‚B', ‚E' und ‚I') aus dem „Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden" (1993-1995). Exzerpiert sind alle mit ‚scherzh.' und ‚iron.' markierten Stichwörter sowie die im Belegteil mit der gleichen Markierung versehenen Beispiele.

Unter Berücksichtigung der Schwierigkeiten und Unklarheiten bei der Abgrenzung des Begriffs „Humor“[1], vor allem zu „Scherz“ und „Ironie“ sowie der Probleme der unterschiedlichen sprachwissenschaftlichen Ansätze, bei denen sich kognitive, soziale und emotionale Komponenten kreuzen, wird im Folgenden von einem handlungstheoretisch orientierten Ansatz ausgegangen. Seine Grundlage bildet die pragmatische Kommunikationstheorie von Grice (41ff.), deren in „Logic and Conversation“ postulierten Maximen der Kommunikation[2] allgemein genug sind, um die humoristische und ironische Kommunikation zu erfassen. Im Kern beruht die Theorie darauf, dass sich der Sprecher und der Rezipient in der Kommunikation kooperativ verhalten, was dem Rezipienten die „Ausbeutung“ einer der Konversationsmaximen durch den Sprecher zu erkennen erlaubt. Eine solche Ausbeutung liegt dann vor, wenn eine Maxime scheinbar verletzt wird, sich dieser fingierte Verstoß aber unter der Prämisse beheben lässt, dass tatsächlich etwas anderes als das Gesagte vermittelt werden sollte. So ordnet Grice z.B. die Ironie der Ausbeutung der ersten Qualitätsmaxime zu. Ironie liegt demnach dann vor, wenn der Sprecher vorgeblich etwas sagt, was er für falsch hält, um damit etwas seines Erachtens nach Wahres auszudrücken.

Diese Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten fordert eine Menge an inferenzieller Arbeit vom Rezipienten, der dabei an geteilte Wissensbestände anknüpft.[3] Das Funktionieren von Scherz und Ironie kann als die Entdeckung eines zweiten „Sinns“ in einer Aussage beschrieben werden, die ursprünglich in Richtung der normalen Disambiguierung zu führen scheint. Ein definierendes Charakteristikum von Scherz und Ironie ist die mit ihnen verbundene Wertung.

Aus dem Einsatz der dem Scherzen und Ironisieren dienenden lexikalischen, parasprachlichen und nonverbalen Mittel in der Kommunikation, können für den Lexembestand einer Sprache – entsprechend dem Drei-Prototypen-Modell des Wortschatzwandels von Munske (vgl. 389ff.) – die folgenden drei allgemeinen Kategorien von Veränderung eintreten: Vermehrung, Abwandlung und Schwund.

[1] Die Humortheorien lassen sich in der Forschungsliteratur je nach dem im Vordergrund stehenden Aspekt in die folgenden Kategorien einteilen: Überlegenheitstheorie (Aristoteles), Inkongruenztheorie (Schopenhauer), psycholinguistische Entlastungstheorie (Freud), semantische Theorie (Raskin) und Interaktionstheorie (Mead).

[2] Das Kooperationsprinzip ist nach Grice (vgl. 41ff.) die oberste Maxime, die jeder Konversation zugrunde liegt. Es lässt sich in vier Submaximen differenzieren: 1. Maxime der Quantität: Mache deinen Beitrag so informativ wie notwendig und nicht informativer als notwendig; 2. Maxime der Qualität: Sage nichts, was du für falsch hältst oder wofür du keine hinreichenden Gründe hast; 3. Maxime der Relevanz: Sei relevant, sprich über die Sache; 4. Maxime der Modalität: Mache deinen Redebeitrag durchsichtig, vermeide Doppeldeutigkeit, vermeide Unklarheit, vermeide Weitschweifigkeit. Implikaturen können entweder durch das Befolgen oder das Verletzen von Konversationsmaximen erschlossen werden.

[3] Der Sprecher muss Annahmen über die Situation und über das Wissen des Hörers haben. Dies bestimmt die Auswahl seiner sprachlichen Mittel. Äußerungen werden in einem bestimmten Kontext gemacht. Der Kontext enthält Elemente wie enzyklopädisches Wissen, Weltsicht, Kulturalität, Äußerungssituation, Redekontext. Der Rezipient hat seinerseits Erwartungen und Annahmen, die sich im Kontext bestätigen oder korrigieren lassen bzw. sich auch als falsch erweisen können.

Diese betreffen die Inhalts- oder Ausdrucksseite der Lexeme oder, bei Vermehrung und Schwund, stets beide.
Bezüglich des exzerpierten Materials lässt sich feststellen, dass die verzeichneten lexikalisierten Verwendungsweisen zum Zwecke des Scherzens und Ironisierens einen relativ kleinen Anteil am Gesamtvolumen der Stichwortzahl darstellen. Dies scheint nicht besonders überraschend, können doch diese kommunikativen Handlungen auch durch andere verbale und nonverbale Mittel erfolgreich durchgeführt werden. Außerdem gilt das Ungewöhnliche, das Abweichende, das Auffällige als ein charakteristisches Merkmal dieser Art von Kommunikation. Und in einer Kommunikation, in der alle Lexeme auffallen, findet eigentlich keines Beachtung, d.h. die Singularität der lexikalischen Produkte gewährt zum Teil ihre Auffälligkeit. Des Weiteren darf nicht vergessen werden, dass bei Scherz und Ironie Bedeutungen sehr verschoben werden, wobei aufgrund der Konstanz des Formativs oft semantische Identität vorgetäuscht wird. Diese Bedeutungsverschiebungen verlaufen daher häufig unbemerkt und lassen sich schwer lexikographisch registrieren.

## 2 Wortbildung

Die Wortbildung, die in der linguistischen Forschungsliteratur als das wichtigste Mittel der Lexemvermehrung im Deutschen gilt, dominiert durch ihre mit ‚scherzh.' markierten Produkte zahlenmäßig in den drei untersuchten Alphabetstrecken. Das Wiederverwerten bzw. Wiedererkennen von einfachen Strukturen[4] und die Erzeugung von morphosemantisch motivierten Produkten erlauben es auch, semantisch unverträgliche Konstituenten in einem Wortbildungsprodukt zusammenzubringen. Durch das daraus resultierende Unerwartete, Abweichende kann der Sprecher seinem Ziel entsprechend die beabsichtigten emotionalen Effekte bei seinem Gegenüber bewirken. Dieser Bruch der Konvention kann sich bei fehlendem gemeinsamem Wissen der Kommunikationspartner als problematisch erweisen, unter bestimmten Umständen jedoch auch zu einer neuen, originellen Konvention führen.
Der Scherz nun resultiert bei den verzeichneten Wortbildungsprodukten z.B. aus der Absurdität des Zusammenbringens von sich eigentlich ausschließenden Konstituenten, wie z.B. den beiden Nomen „Benzin" und „Kutsche" die gemeinsam das Produkt *Benzinkutsche* für Auto bilden; die Verbindung von „Kutsche" und „Benzin" in diesem Kompositum erscheint ungewöhnlich, wird doch eine Kutsche in unserem traditionellen Weltbild von einem Pferd gezogen. Anders ergibt sich die scherzhafte Konnotation bei der Bildung *Enthüllungskünstler*. Die Konstruktion der neutralen Erstbenennung *Stripteasetänzer* wird beibehalten, die Konstituenten „Striptease" durch „Enthüllung" und „Tänzer" durch das Hyperonym „Künstler"

[4] Erben (vgl. 27) bringt die Wortbildungsprodukte auf die Strukturformeln: A+B für Zusammensetzungen und A+b bzw. a+B für Ableitungen.

ersetzt; daraus resultiert die scherzhafte Zweitbenennung. Die scherzhafte Bezeichnung *Ballettratte* für eine sich in der Ausbildung befindende, junge Tänzerin wiederum resultiert aus einer Verbindung der Welt der Kunst mit dem Tierreich. Eine weitere Quelle des Humoristischen liegt in der Einbettung der Wortbildungsprodukte in Wortbildungsreihen. Ein Beispiel hierfür ist die ‚Idioten-Reihe': *idiotensicher* ‚so beschaffen, daß bei der Handhabung o.ä. kaum etw. falsch gemacht werden kann', *Idiotenhang* bzw. *Idiotenwiese* und *Idiotenhügel* ‚Hügel für Anfänger im Skifahren'. Das Reihen bildende Bestimmungswort dieser mit ‚scherzh.' markierten Wortbildungen ist das zweite Semem des Lexems *Idiot* – ‚2. jmds. Ärger od. Unverständnis hervorrufender törichter Mensch, Dummkopf'.
Auffällig ist, dass in den angeführten Bildungen der abwertende Charakter des Lexems verloren geht. Als aussagekräftig bezüglich der Scherzhaftigkeit erweist sich auch die ‚Ehe-Reihe', die phantasievolle Benennungen dieser Form des Zusammenlebens und der daran Beteiligten bietet: *Eheteufel* für ‚zänkische, unverträgliche Frau', *Ehehälfte* für ‚Ehefrau', *Ehekreuz* für 1. ‚Ehejoch'; 2. ‚böse Ehefrau', *Ehekrüppel* für ‚Ehemann [der sich von seiner Frau völlig beherrschen lässt]', *Ehehafen* für‚die Ehe [als Ort, wo man vor Anker geht]'. Auf das teilweise tabuisierte Thema Sexualität wird in der Bildung *Ehefreuden* ‚Freuden am geschlechtlichen Teil der Ehe' angespielt.
Übermäßiger Bierkonsum wird, um ein letztes Beispiel zu nennen, in der ‚Bier-Reihe' ausgelacht: *Bierbruder* für ‚oft u. ausgiebig Bier trinkender Stammgast im Wirtshaus', *Bierleiche* für ‚jmd., der durch allzu reichlichen Genuß von Alkohol, bes. von Bier, sinnlos betrunken ist', *Bierreise* für ‚das Herumziehen von Bierlokal zu Bierlokal'.
Der verstärkte Einsatz bestimmter Wortbildungsmittel in der Scherzkommunikation macht diese zu Trägern emotionaler Konnotationen.[5]
Ebenso verhält es sich beim Einsatz der Suffixe *-ical*, (engl.): kennzeichnet in Bildungen mit Substantiven oder Adjektiven ein Stück o.ä., das durch etw. charakterisiert ist od. mit etwas in Beziehung steht, als eine Art Show, als effektvolles, auf Emotionen abzielendes Werk: Biblical, Morbidical, Suizidical' und *-ier*. Zweiteres bezeichnet ‚in Bildungen mit Substantiven eine männliche Person, die etw. hat, für etw. zuständig ist: Bordellier, Kantinier, Kioskier' sowie auch ‚eine männliche Person, die durch etw. auffällt, durch etwas sehr allgemein charakterisiert ist: Grimmassier, Kitschier, Pleitier'.
Scherzhafte Bezeichnungen in der Kommunikation entstehen auch durch den Einsatz von Diminutiven in den Wortbildungsprodukten, die zum Teil negative Wertungen ausdrücken wie z.B. *Blümchentee* für ‚Kräutertee', *Blümchenkaffee* für ‚sehr [dünnen] Bohnenkaffee', *Blümchentapete* für eine ‚Tapete mit Blumenmuster'.

[5] Das Wortbildungsmittel *Edel-* ‚z.B. drückt in Bildungen mit Substantiven aus, daß jmd. oder etw. als etw. Besseres, Besonderes, Hochwertiges angesehen wird: Edelboutique, -ganove, -porno'.

Die Kontamination, durch die meistens ungewöhnlich wirkende Bildungen entstehen, ist durch die scherzhafte Bildung für Ehemann *Begatterich* (aus begatten und Gatterich) einmal belegt.
Vergleichsweise bescheiden nimmt sich der Beitrag der Ironie zur Erzeugung von Wortbildungsprodukten aus, als Beispiele seien *Beglücker, Beglückerin* für eine ‚Person, die jmdn. beglückt', *Blitzmerker* für einen ‚mit rascher Auffassungsgabe begabte[n] Mensch[en]' und das Adjektiv *blaublütig* für ‚adlig' erwähnt.

## 3 Phraseologiebildung

In der Scherzkommunikation wird oft auch ein anderes Mittel verwendet, das wie die Wortbildung im Bereich der vorgeformten Strukturen liegt und ebenfalls zur Erweiterung des Wortschatzbestandes einer Sprache führt: die Phraseologiebildung.[6]
Die Doppeldeutigkeit (‚freie Bedeutung' vs. ‚phraseologische Bedeutung' [vgl. Burger: 56]) bestimmter Phraseolexeme erhöht zusätzlich die Zahl der möglichen Kontexte, was dem Erreichen bestimmter emotional bewertender Zwecke zugute kommt. Mit seinem bildlichen Charakter gewinnt insbesondere das metaphorische Phrasem an Expressivität.
Unter den belegten Phrasemen auf Satzebene zeichnen sich Ermunterungsformeln sowie spezielle Formeln für die Eröffnung oder den Abschluss von Gesprächen (vgl. Fleischer: 130) aus. Sie dienen nicht als Benennungseinheiten, sondern haben eine pragmatische Funktion als textgliedernde und funktionssteuernde Signale und leisten einen Beitrag zur Herstellung von Beziehungen zwischen den Gesprächspartnern.
Die meisten der belegten satzwertigen Phraseme sind mit ‚ironisch' markiert, wie z.B. *Na, dann beichte mal*; *vielen Dank für die Blumen* als ‚ironische Dankesformel als Antwort auf eine Kritik'; Oder: *Das war wieder edel von ihm* als ‚gemein, unfair'; *Einbildung ist auch eine Bildung*; *Dafür bedanke ich mich bestens!* für ‚damit möchte ich nichts zu tun haben, das lehne ich ab'; *Entschuldigen Sie, dass ich geboren bin* als ‚Erwiderung auf einen Vorwurf wegen fehlerhaften Verhaltens'; *[mein] herzliches Beileid* ‚Ausdruck mitleidiger Schadenfreude gegenüber jmdm., der etwas Unangenehmes tun muß, dem etw. Unangenehmes passiert ist'; *das ist ja nicht gerade berückend* für ‚das ist nur mäßig, ziemlich schlecht, unerfreulich'.
Aus dem Ersatzspiel Tier-Mensch und der Reimbildung resultiert die scherzhafte Redewendung *Das Berühren mit den Pfoten ist verboten* für ‚Bitte nicht anfassen!'.
Unter den satzwertigen Phraseologismen kommt ein Sprichwort vor, das sich auf angebliche Erfahrung stützt: *Bescheidenheit ist eine Zier, doch weiter kommt man ohne ihr.*

[6] Im Folgenden wird von einem weiten Phraseologismusbegriff ausgegangen und unter Phraseologismen polylexikalische Mehrworteinheiten verstanden, die sich von den freien Mehrwortverbindungen durch Idiomatizität, semantisch-syntaktische Stabilität, Lexikalisierung und Reproduzierbarkeit unterscheiden.

Die Phraseologismen unterhalb der Satzebene dienen der scherzhaft bewertenden Bezeichnung von bestimmten Alltagsgegenständen oder von Personen. Aus der Kombination von Komponenten, die unserem enzyklopädischen Weltwissen widersprechen, ergibt sich der Effekt des Scherzens, wie z.B. *flüssiges Brot* für Bier; *Einmannauto mit Torgetriebe* für Fahrrad; *billiger Einkauf* für Ladendiebstahl; *einarmiger Bandit* für ‚Spielautomat, der mit einem Hebel an der Seite betätigt wird'. Eine Anspielung auf eine Märchenfigur kommt in der scherzhaften Bildung *häßliches Entlein* für ‚häßliches junges Mädchen' vor. Aus der metasprachlichen Beschreibung *ein Engel mit einem B davor* resultiert die Bezeichnung für ein ‚Kind, das sich frech, rüpelhaft (...) benimmt'; *Doktor Eisenbarth* ist der Ausdruck für einen ‚Arzt, der gern derbe Kuren anwendet'; die Komparation des Adjektivs in der Bildung *höherer Blödsinn* bezeichnet ‚Blödsinn um seiner selbst willen, ohne tieferen Hintergrund; Nonsens'.
Ein Phraseolexem dient der scherzhaften Bezeichnung Münchens als *Isar Athen.*
Ein anderer Teil der Phraseolexeme dient der bewertenden Einschätzung von Eigenschaften bzw. Zuständen. Das Tabu der Nacktheit wird scherzhaft umschrieben durch die Wendungen *barfuß bis zum Hals*; *im Evaskostüm.*
Räumliche und zeitliche Dimensionen finden ihren scherzhaften Ausdruck in den Wendungen *am Ende der Welt* für ‚weit draußen' und *ewig und drei Tage* für ‚unendlich lange'.
Das Lachen über die eigenen negativen seelischen Zustände bzw. Leistungen drücken die Bildungen *Dastehen, wie bestellt und nicht abgeholt*; *Das heulende/graue Elend haben/bekommen/kriegen*; *Ein Bild für die Götter sein*; *Erster von hinten* aus.

## 4 Entlehnungen

Entlehnungen aus fremden Sprachen scheinen, vermutlich aus Mangel an Vertrautheit mit den fremdsprachlichen Entlehnungen seitens der Kommunizierenden, in den Handlungen Scherz und Ironie wenig Einsatz zu finden. Ihr Anteil an der Erweiterung des Wortschatzes durch scherzhaft bzw. ironisch konnotierte Lexeme ist relativ bescheiden. Beispiele aus dem Englischen wären *Egghead* für ‚Intellektueller in den USA' oder *Everybody's Darling für* ‚jmd., der auf Grund seiner unkomplizierten liebenswerten Art, häufig aber auch auf Grund seines unkritischen Bemühens allen zu gefallen und es allen recht zu machen, überall beliebt, gern gesehen ist'.
Sexualität als Tabu wird scherzhaft in Wendungen aus den klassischen Sprachen wie *In puncto puncti* ‚hinsichtlich der Keuschheit'; *In puncto puncti sexti* ‚hinsichtlich des sechsten Gebots (Zehn Gebote)' behandelt. Aus dem Französischen stammen die scherzhaften Bezeichnungen *Belle mère* für Schwiegermutter und *Beau* für einen jungen Mann.

## 5 Aspekte semantischer Veränderungen

Die semantischen Veränderungen, denen die Lexeme beim Lachen und Verlachen unterworfen werden, lassen sich wie folgt beschreiben:
Einerseits führt diese Art von Kommunikation zur Zeichenaufbewahrung im Wortschatz: Die Einschränkung der Bedeutung auf den scherzhaften Gebrauch gewährleistet die Aktualität und das zukünftige Verweilen des lexikalischen Zeichens in der Gegenwartssprache, wohingegen es in seinem normalsprachlichen Gebrauch veraltet. Z.B. *Bruderherz* für ‚Bruder, Freund'; *Bruder Lustig/Leichtfuß/Liederlich* für lebenslustiger Mensch'; *Billetdoux* für ‚kleiner Liebesbrief'; *sich beweiben* für ‚sich mit einer Frau verheiraten, sich eine Frau nehmen'.
Ein anderer Aspekt der semantischen Veränderungen infolge von Ironie bzw. Scherz ist die Vermehrung der Bedeutungsvarianten der Lexeme, d.h. ein Lexem wird in einem bestimmten humoristisch geprägten Kontext in einer neuen Bedeutung gebraucht, Polysemie wird erzeugt. So produziert die metaphorische Übertragung aufgrund der Spielregeln bei *Bäumchen wechsle dich* die zweite scherzhaft markierte Bedeutung für ‚Partnerwechsel', die Bezeichnung *Bärenführer* wird zum Zwecke des Scherzens zur Bezeichnung eines anderen Berufs, zu ‚Fremdenführer' verschoben. Die Beschaffenheit des *Bettvorlegers* erlaubt die metaphorische Übertragung auf einen langhaarigen Hund einerseits und auf einen langhaarigen dichten Vollbart andererseits und durch die Verschiebung der Aktanten des Verbs *bemalen* entsteht die ironische, meist abwertende Bedeutung ‚sich in übertriebener Weise schminken'. Ebenfalls durch den Aktanten-Ersatz des Verbes *sich entblättern* geht die zweite scherzhafte Bedeutung ‚sich für ein Publikum, die Öffentlichkeit ausziehen, entkleiden' hervor, und durch metaphorische Übertragung aufgrund der Form entstehen neue Bedeutungsvarianten bei *Banane* als ‚Hubschrauber mit zwei Rotoren' und *Elbkahn* für ‚besonders große Schuhe'.

## 6 Neue Sachbereiche

Ausgehend von dem untersuchten lexikalischen Material kann man feststellen, dass sich Lachen und Verlachen als eine Stellungnahme des Sprechers zum Kommunikationsgegenstand auf folgende Sachbereiche bezieht:

- das Äußere des Menschen allgemein, wie z.B. *Barockteenager*, *Bohnenstange*,
- das Haar bzw. die Frisur, wie z.B. *industrieblond*, *Igelkopf*,
- Liebesbeziehungen, wie z.B. *zarte Bande knüpfen*, *auf Eroberungen ausgehen*,
- Ehe und Ehepartner, wie z.B. *Eheteufel*, *Ehehafen*,
- Alkoholgenuss, wie z.B. *Bierreise*, *blitzblau.*

Auffällig ist dabei auch das Bestreben, durch Scherzen bestimmte menschliche Handlungen zu verharmlosen, z.B. wenn Diebstahl als *billiger Einkauf* oder das Verb lügen als *bemogeln* bezeichnet wird. Teilweise tabuisierte Themen wie

Sexualität werden durch entsprechende lexikalische Bildungen in der Kommunikation andeutungsweise behandelt, wie z.B. der Ausdruck *das dritte Bein* für Penis.
Eine reiche Quelle für Scherzkommunikation bildet der Sachbereich Verkehrs- bzw. Beförderungsmittel, wie z.B. *Eierkiste*, *Benzinkutsche*, *Beamtenbagger*. Die Kommunikation mit Kindern bereichert den Wortschatz mit einer Reihe emotional gefärbter Lexeme, wie z.B. *ein Engel mit einem B davor* für ‚Kind, das sich frech, rüpelhaft, gar nicht so benimmt, wie man es von ihm erwartet' oder *Indianergeheul* für ‚lautes, lärmendes Schreien von Kindern beim Spielen'.
Ein traditionsreicher Sachbereich, bei dem Einstellungen gern zum Ausdruck gebracht werden, ist das Verhältnis zu den Mitmenschen allgemein, sei es nun der eigene Nachbar oder seien es Vertreter anderer Kulturen. Daraus resultieren scherzhaft konnotierte Lexeme wie *Iwan* für ‚Russe, die Russen' oder *Bajuware*, *Bazi* für einen Bayern. Dazu seien noch die scherzhaften Bezeichnungen für bestimmte Städte erwähnt wie *Isar Athen* für München oder *Elbflorenz* für Dresden.
Lexikalische Bereicherung durch scherzhaft markierte Lexeme liefert auch der Bereich menschlicher Emotionen, wie z.B. die Bildungen *ich dachte, mich küsst/knutscht/tritt ein Elch* oder *Ich bin angenehm enttäuscht* für ein unerwartetes Ereignis sowie der Bereich menschlicher Eigenschaften, wie z.B. *Brabbelwasser getrunken haben für* ‚redselig sein', *Bangbüx* oder *Bangbüxe* für einen ‚besonders furchtsame[n] Mensch[en]'.
Die Tierwelt erfreut sich ebenfalls scherzhaft markierter Lexeme: *Elefantenküken* für ein Elefantenbaby, *Bergmannskuh* für eine Ziege.

## 7 Resümee

Aus dem untersuchten Material kann man schließen, dass sich die alltäglichen Interaktionen Scherz, Lachen, Blödeln und Ironisieren auf den Wortschatzbestand in der Weise auswirken, dass sie diesen einerseits durch emotional konnotierte Lexeme mittels der Verfahren Wortbildung, Phraseologiebildung und fremd- bzw. innersprachliche Entlehnung quantitativ erweitern. Andererseits wandeln sie ihn ab, indem sie veraltete Lexeme durch verschobene Bedeutungen aktualisieren. Der dritte Aspekt betrifft die Polysemieprozesse infolge von metaphorischem, metonymischem und ironischem Gebrauch der Lexeme beim Verfolgen bestimmter emotionaler Absichten.

## Literatur

Burger, Harald (1998): Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen. Berlin.

Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in acht Bänden. (1993-1995): Herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat und den Mitarbeitern der

Dudenredaktion unter der Leitung von Günther Drosdowski. 2. Aufl. Mannheim et al.

Fleischer, Wolfgang (1997): Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache. 2. Aufl. Tübingen.

Grice, Herbert Paul (1975): Logic and Conversation. In: Cole, Peter/Morgan, Jerry (Hg.): Speech acts, 41-58.

Munske, Horst Haider (1990): Über den Wandel des deutschen Wortschatzes. In: Besch, Werner (Hg.): Deutsche Sprachgeschichte. Grundlagen, Methoden, Perspektiven. Festschrift für Johannes Erben zum 65. Geburtstag. Frankfurt a.M. et al., 387-401.

Keller, Rudi (1990): Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache. Tübingen.

Lapp, Edgar (1992): Linguistik der Ironie. Tübingen.

Prestin, Elke (2000): Ironie in Printmedien. Wiesbaden.

# „Selten so gelacht…“ Darf man über Sprachfehler lachen?

*Dieter Cherubim (Göttingen)*

## 1 Einleitung

Es gibt vermutlich nur eine kleinere Zahl von Witzen, die das Witze-Erzählen selber zum Thema machen. Nennen wir sie „metakommunikative Witze“ oder vereinfacht „Metawitze“.[1] Hierher passt auch die satirische Aufarbeitung des Witze Erzählens, wie sie uns Kurt Tucholsky („Ein Ehepaar erzählt einen Witz“) vorgemacht hat.[2] Metawitze gehen etwa so:

> (1) Sagt ein Mann zu einem anderen während einer Zugfahrt: „Kennen Sie schon den neuesten Ostfriesenwitz?“ Antwortet der Andere: „Vorsicht, Vorsicht, ich bin ein Ostfriese!“ Darauf der Erste: „Macht nichts, ich erzähl’ ihn auch ganz langsam.“

Vom Typ her gehört das Beispiel zu den ethnischen Witzen (Röhrich: 217ff.), genauer: zu den regional-ethnischen Witzen, in denen Angehörigen bestimmter Bevölkerungsgruppen (in Deutschland z.B. Bayern, Berliner, Hamburger, Kölner, Sachsen, Schwaben) klischeehaft negative (z.B. Unfreundlichkeit, Mundfaulheit, Trägheit, Dummheit) oder positive Eigenschaften (z.B. Mutterwitz, Spontaneität, Offenheit) zugeordnet werden, die aber nur eine Voraussetzung für die Pointierung darstellen, bei der Erzählung des Witzes dagegen nicht (oder vielleicht nur im

[1] Für eine etwas andere Fassung dieses Begriffs vgl. Marfurt (89f.).

[2] S. Dazu auch Ehlich, der Text ist dort auf 7ff. zugänglich.

Nachhinein) expliziert werden dürfen. Dabei ist auch klar, dass Witze dieser Art – nur scheinbar gegen ihre Intention – gerade nichts oder nur wenig Regionaltypisches abbilden:

> Ein großer Teil des ethnischen Witzes ist internationales Wandergut. Die Bilanz des wirklich Regionaltypischen ist erschütternd gering (Röhrich: 218).

Was nun im ersten Beispiel, über die klischeehafte Verbindung von Ostfriesen mit geistiger Langsamkeit hinaus, thematisiert wird, ist die Verletzung einer bestimmten Regel des Witze Erzählens und gehört zu der weit verbreiteten allgemeinen Verhaltenslehre oder Höflichkeitsforderung, dass man Menschen mit Behinderungen oder anderen (habituellen) Defiziten nicht ohne Weiteres darauf ansprechen sollte, was aber Kinder noch relativ ungeniert tun (2).

> (2) In einem Dorf im Hochgebirge sagt ein Bub: „Schau Muadda, die Fremdn ham garkoa Kropf net!" Sagt die Mutter: „Deaffst nicht auf de Gebrechn vo de andre Leid zeign!"

Röhrich (36) hat dieses ethische Prinzip für das Erzählen von Witzen verallgemeinert so formuliert: „Es gehört zum Witzeerzählen wie zum Witzehören immer ein gewisses Maß von Nichtbetroffenheit." Oder am Beispiel: „Man erzählt einem Hörgeschädigten auch nicht gerade einen Schwerhörigenwitz, einem Sprachbehinderten keinen Stottererwitz" (Röhrich: 36).
Dafür gibt es aber noch eine Komplikation: Darf ein Betroffener selbst einen Witz erzählen, der sein eigenes „Gebrechen" zwar nicht als individuelles, wohl aber als allgemeines Geschick dem Gelächter aussetzt? Bleibt in solchen Fällen nicht den Zuhörenden gleichsam das Lachen im Halse stecken oder kann das sogar noch die Wirkung der Pointe im Sinne des Freudschen Lustgewinns durch Triebabfuhr steigern?[3] Hierbei sind Abstufungen möglich: In Gegenwart von Stotterern erzählt man im Allgemeinen keine Stottererwitze, das gilt als unhöflich, zumindest als unsensibel. Werden solche Witze von Stotterern selbst erzählt, kann das jedoch die Beklemmung lösen, die uns angesichts der Wahrnehmung einer Behinderung befallen hat, und das macht es uns möglicherweise leichter, damit umzugehen. Witze über Stotterer, z.B. über durch Stottern entstandene Missverständnisse oder die soziale Wirkung solcher Artikulationshemmungen, in anderen Kontexten, d.h. ohne Anwesenheit von Betroffenen zu erzählen, gilt freilich nicht als bösartig oder unmoralisch, obwohl doch ein Tabubereich berührt wird, sondern kann sogar eine positive, z.B. eine pädagogische Funktion erfüllen. Über die „hautnahe" oder drastische Demonstration von Sprachentwicklungsstörungen darf im Kontext einer Logopäden- oder Kindergärtnerinnenausbildung oder eines sprachwissenschaftlichen Seminars durchaus gelacht werden. Am schwierigsten ist also der erste Typ, der nun mit einem weiteren Beispiel (3) demonstriert werden soll, wobei der

[3] Zu den Sekundärfunktionen des Witze Erzählens vgl. auch Marfurt (82ff.).

besondere Witz hier darin liegt, dass aus der Aporie, die Pointe zu realisieren, ohne Betroffene zu verletzen, überraschend die Aktivierung einer Situation des zweiten Typs heraushilft:

> (3) In einem Bekanntenkreis erzählt jemand einen Witz von einem mutwilligen Elefanten, der ein Krokodil, das in einem kleinen Teich im Kreis herumschwimmt, jedes Mal mit dem Rüssel nass spritzt, wenn es vorbeikommt. Nachdem das mehrfach passiert ist, wird es dem Krokodil schließlich zu dumm; es schnellt aus dem Wasser empor und beißt dem Elefanten kurzerhand den Rüssel ab. Was wiederum der Elefant, [nun deutlich lispelnd], mit „Sehr withzig!“ kommentiert. Kurz bevor aber der Witzerzähler zu dieser Pointe kommt, fällt ihm ein, dass einer seiner Zuhörer lispelt. Um ihn nicht zu verletzen und weil er keine Lösung weiß, lässt er also das Krokodil einfach weiter schwimmen, ohne dass etwas passiert. Sagt der Lispler: „Sehr withzig!“

Die „semantischen Turbulenzen“ (Ulrich), die die Pointe ermöglichen und das Lachen als Legitimation auslösen sollen, entstehen hier durch die Übertragung der Handlung von einer erzählten Welt in die Welt der Erzählung, wobei auch der Wechsel der Einstellungen (Bitterkeit vs. Ironie), mit der die gleiche Äußerung unterlegt wird, für das Überraschungsmoment sorgt. Ausgangsmaterial dieses Sachwitzes ist dabei ein Normenkonflikt der oben skizzierten Art: Über Sprachbehinderungen oder Sprachfehler macht man keine Witze, zumindest nicht, wenn Betroffene anwesend sind, die dadurch verletzt werden könnten. Wie die Witzsammlungen zeigen, sind sie aber durchaus ein Thema, das in vielfältiger Weise zum Witze Machen reizt. Zumal es breit in unserer Alltagserfahrung, besonders in Spracherwerb und Sprachgebrauch, als Vielfalt von sprachlichen „Fehlleistungen“ oder „Abweichungen“ (vgl. Kainz) verankert ist.
Im Folgenden sollen, freilich nur ansatzweise, drei Aspekte eben dieser Thematik behandelt werden; andere interessante Punkte müssen hier außer Acht bleiben:[4]

- Welche Typen von Sprachfehlern oder sprachlichen Abweichungen werden in Witzerzählungen thematisiert?
- Wie geht man damit außerhalb von Witzen, vor allem in unterschiedlichen kommunikativen Situationen um?
- Ist das Verlachen von abweichendem sprachlichem Verhalten ein universales Phänomen oder gibt es interkulturelle Differenzen?

[4] Zu allgemeinen Fragen der Vertextung und der konversationellen Praxis von Witzen vgl. Marfurt und die gründliche empirische Studie von Kotthoff.

## 2 Sprachfehler als Gegenstand von Witzen

Im Prinzip gibt es ja kein Thema in unserer Welt, das nicht Gegenstand von Witzen, d.h. von „kurzen, Lachen erregenden Erzählungen, die in einer Pointe gipfeln“ (Röhrich: 5), sein kann.[5] Dennoch zeigen die zahlreichen Witzsammlungen oder Überblicke der Art, wie sie Röhrich gegeben hat, auch eine große Menge von Rekurrenzen: Nicht nur bestimmte, quasi universale Themen oder gleichsam anthropologische Motive (z.B. Ehebruch, Geltungstrieb, Dummheit, Missverstehen) tauchen in Witzen gehäuft auf,[6] sondern bestimmte Witztypen (z.B. Kasinowitze) können unter bestimmten Bedingungen (z.B. in Zeiten des Militarismus) Hochkonjunktur haben oder regelrecht zur Mode werden, unter anderen Bedingungen aber wieder außer Gebrauch kommen. Eine nicht erst von Freud getroffene Unterscheidung stellt dabei Sprachwitze, wo es auf eine witzige, mehrdeutige Formulierung ankommt (die nicht einfach in andere Sprachen übersetzt werden kann), Sachwitzen gegenüber, wo das „Gegeneinander-Ausspielen von erwartetem und kreiertem Kontext“ (Preisendanz, zit. nach Kotthoff: 87) sich auf bestimmte Sachverhalte, Ereignisse, Zustände, Erwartungen, Bedingungen usw. bezieht. Aber ganz so leicht scheint diese Differenzierung nicht zu sein: Bei bestimmten Witzen, die man als Sprachwitze kennzeichnet (vgl. Gauger; Koch et al. 1997), sind es zwar Formen des sprachlichen Verhaltens, die thematisiert werden, aber die Pointen müssen dennoch nicht immer oder nur zum Teil von bestimmten Formulierungen abhängen.

Das trifft auch auf sprachliche Fehlleistungen zu, die ja mit ganz unterschiedlichen Ursachen und/oder Bedingungen verknüpft werden können. „Sprachfehler“, die auf physischen Defekten beruhen (z.B. Missbildungen im Mund- oder Rachenraum) oder als Sprachentwicklungsstörungen (Stottern, Stammeln, Sigmatismus) beschrieben werden können, reizen schon ihrer Form nach, d.h. auch unabhängig von einer bestimmten Formulierung, zum Lachen. Die witzige Leistung wird aber dann noch gesteigert, wenn, wie in den folgenden Beispielen (4, 5) in der Pointe mehrere Motive (z.B. Dummheit, Missverstehen oder Sexuelles) mit Sprachfehlern verbunden werden.

> (4) Bei der Aufführung eines Theaterstücks, in dem die Madame de Pompadour auftritt, fragt ein Zuschauer seinen Nachbarn: „Wer war denn eigentlich die Madame de Pompadour?“ Dieser fühlt sich in seiner Aufmerksamkeit gestört und zischt daher nur: „Rokoko-

---

[5] Diese Explikation betrifft m.E. nur unseren Prototyp von Witzen. Auf verwandte Erscheinungen wie witzige Anekdoten, Scherzfragen, witzige Vergleiche, Kalauer u.a.m. gehe ich nicht weiter ein, auch wenn solche Formen in den Beispielen hier mit herangezogen wurden. Kinder haben zudem Mühe, diese Typen auseinander zu halten. Anfänglich verstehen sie unter „Witzen“ einfach nur informative Mitteilungen über etwas, was passiert ist und dessen Erzählung ihnen die Aufmerksamkeit der Zuhörenden (z.B. der Eltern oder der Spielkameraden) sichert (vgl. auch Hauser).

[6] Wobei meist negativ bewertete Motive überwiegen, positive eher selten sind. Witze bzw. Witzeerzählungen lassen sich daher manchmal auch als kultivierte Formen von zwischenmenschlicher Aggression verstehen.

Kokotte!" Auf die Nachfrage seiner Frau: „Was hat er gesagt?", antwortet der Frager: „Der wusste es auch nicht. Er stotterte."[7]

(5) Ein Mann sagt in einem Gespräch über Stottern und Stotterer: „Die Schwester meiner Frau solltest du mal hören. Die ist im sechsten Monat schwanger, bevor sie „Nein!" gesagt hat.

Wie sehr solche Witze zur modischen Proliferation mittels beständiger Variation neigen können, zeigten vor einigen Jahren die so genannten Häschenwitze, die meist von der typischen Bettelfrage der Hasen: „Hattu Möhrchen?" ausgingen und diese Form des Parasigmatismus[8] (Ersetzung des [s] durch [t]) (vgl. Becker/Sovák: 124) möglichst komisch in unterschiedlichsten Äußerungen und abwegigen Situationen unterzubringen suchten. Selbst in Angeboten von Prostituierten („Hattu Lust, muttu telefonieren!"), wie sie eine Zeit lang in Tageszeitungen zu lesen waren, trat diese gezielte „Fehlleistung" mit höherem Unterhaltungswert auf. Sprachentwicklungsfehler sind Fehlleistungen, die per Definition in der Kindheit entstehen und verfestigt werden. Schon der Kontrast von kindlicher Direktheit („Kindermund tut Wahrheit kund!") und dem Tabuverhalten von Erwachsenen kann witzig sein, um so mehr aber, wenn die Kinderrolle auch durch typische kindersprachliche Fehler markiert wird (6):

(6) Drei Kinder sehen sich ein pornographisches Video ihrer Eltern an. Sagt der älteste Junge, acht Jahre alt: „Guck mal, die bumsen!" „Auch von hinten!", ergänzt sein sechsjähriger Bruder. „Und danz ohne Dummi!", ruft der Jüngste, eben erst vier Jahre alt.

Ein anderer beliebter Typ von Witzen ist der so genannte Irrenwitz, der etwa Unterhaltungen zwischen Ärzten und schizophrenen Patienten erzählt und dessen Pointe dadurch zustande gebracht wird, dass beide Rollenvertreter zwar über das gleiche Thema reden, aber mit unterschiedlichen kommunikativen Welten oder Rahmen (frames) arbeiten. Auch hier kann noch eine Steigerung dadurch erreicht werden, dass sich im Nachhinein und gegenüber einem Dritten zeigt, dass in Wirklichkeit beide Akteure der gleichen „Irrlogik" folgen (7).

(7) Der Direktor einer Irrenanstalt führt einen Besucher durch das Haus. Plötzlich entdeckt der Gast einen Patienten, der sich an der Decke aufgehängt hat und entsetzliche Grimassen schneidet. „Um Himmels willen, was ist mit ihm?" „Nicht weiter schlimm", versichert der Direktor, „er hält sich für eine 200-Watt-Glühbirne." „Bitte lassen

[7] Man kann den Unterhaltungswert dieses Witzes natürlich noch dadurch steigern, dass man ihn in irgendeinem passenden Dialekt (z.B. in Sächsisch) erzählt.

[8] Der Blick in derartige Lehrbücher der Logopädie zeigt aber auch, dass in den Witzen meist nur bestimmte, bekanntere Fehlleistungen thematisiert werden, während die Breite der möglichen Erscheinungen kaum in den Blick kommt. – Ein Häschenwitzbeispiel findet sich bei Koch et al. (1997: 60).

Sie ihn doch herunterkommen!" „Gern, aber bedenken Sie, dass wir dann nichts mehr sehen (Röhrich: 186; 189)."

Doch auch im normalen Erwachsenenleben gibt es viele sprachliche akzidentielle oder habituell bedingte Fehlleistungen, die Anlass von Witzen sein können. Dabei spielen nicht nur die schon berücksichtigten orthoepischen Abweichungen eine Rolle – etwa im Dialekt von Sachsen, die für ihre Lenisierungen bekannt sind (8) – sondern auch grammatische, phraseologische und lexikalisch-semantische Abweichungen, wie sie etwa in bekannten Versprechern (9, 10) oder den so genannten Stilblüten zu finden sind, die Schwierigkeiten zeigen, die auftreten können, wenn unterschiedliche pragmatische Bedingungen (z.B. Alltags- vs. institutionelle Anforderungen), differente Vertextungsmuster (z.B. ähnliche feste Wendungen) oder verschiedenartige Verwendungsbedingungen miteinander in Konflikt geraten (11, 12):

(8) Sächsisches Standesamt. Der Beamte: „Und wie soll'n der Gleene heeßen?" – „Nu, vielleicht Dankward!" – „Also, heren Se, seinen Namen will ich wissen, nich, was er mal wärn soll" (Röhrich: 266).

(9) Dann aber sind Tatsachen zum Vorschwein gekommen (...) (vgl. dazu Freud 1980: 52).

(10) Da weiß man doch, woher der Hase weht.[9]

(11) Sonst habe ich ihr kein Geld zum Leben gegeben. Ich habe nicht versprochen, sie zu heiraten. Aus diesen Gründen habe ich sie in den gravitätischen Zustand gebracht (Wittich: 32).

(12) Die Genannte arbeitete in einem Kaufhaus, wo sie mit dem Gelddiebstahl beschäftigt ist (Wittich: 39).

Reichlich Material für Witze ergibt sich aus Situationen, wo Normabweichungen durch das Nebeneinander unterschiedlicher sprachlicher Varietäten oder mehrerer Sprachen ins Spiel kommen. So kann die relativ zum hochdeutschen Standard abweichende, typisch jüdische Sprachgestaltung (z.B. die Nichtverwendung der Klammerkonstruktionen in subjunktional eingeleiteten Nebensätzen) auch einen Teil der Komik der so genannten Judenwitze ausmachen (13) und falsche Sinnübertragungen (faux amis) bei Sprechern unterschiedlicher Sprachen lassen sonst eher triviale Verständnisprobleme, weil einer die Sprache des anderen nicht oder nicht hinreichend beherrscht, zu komischen Ereignissen werden (14, 15):

(13) Der alte Rothschild hatte immer den Wunsch, 100 Jahre alt zu werden, ist aber dann doch mit 84 gestorben. Als er nun zu Petrus kommt, sagt dieser verwundert: „So, so, Rothschild, bist schon da, nun hat es wohl doch nicht gereicht auf 100?" Darauf Rothschild: „Nu, was

[9] Eigene Beobachtung.

wird mir der Herrgott geben 100, wenn er mich kann haben für 84!“ (Röhrich: 278).

(14) Bei einer Jagd auf Enten warten ein Bayer und ein Franzose darauf, dass sie zum Schuss kommen. Als plötzlich eine Ente vorbeifliegt, sagt der Franzose höflich: „À vouz, Monsieur!“ Dann fliegen zwei Enten vorbei. Sagt der Bayer: Zwoa Wu!“

(15) Der ehemalige Schweizer Bundesrat Ogi ist mit dem französischen Präsidenten Mitterand im Helikopter. Sonderbare Geräusche im Motor. Mitterand zu Ogi: „On est perdu?“ Ogi: „Ich glaube, ja, wir sind per du.“

Auch der fremdsprachige Akzent von deutsch sprechenden Ausländern (z.B. die Schwierigkeiten asiatischer Sprecher mit dem deutschen [r]) scheint eine fast unerschöpfliche Quelle für Komik zu sein (16). Besonders interessant wird es aber dann, wenn ethnische Vorurteile, die auch mit bestimmten Vorstellungen über Sprachfertigkeiten verbunden sind, überraschend auf den Urheber zurückgelenkt und damit zugleich als solche entlarvt werden (17):

(16) Ein Chinese kommt an eine Bar, hinter der ein Afrikaner als Barkeeper arbeitet, und will etwas bestellen. Er sagt zum Barkeeper: „Ein Lum!“ Dieser versucht ihm klarzumachen, dass er „Ein Rum!“ sagen muss, aber der Chinese wiederholt nur seine fehlerhafte Äußerung: „Ein Lum!“ Da schlägt ihm der Afrikaner vor, dass sie ihre Rollen tauschen und er ihm vorführt, wie man die Bestellung richtig formulieren muss. Der Chinese nimmt also den Platz hinter der Bar ein, der Afrikaner tritt heran und sagt langsam und überdeutlich: „Ein RRum, bitte!“ Darauf der Chinese: „Du Negel, du nix Lum!“

(17) Bei einem Essen von Diplomaten in Brüssel sitzt eine ältere deutsche Dame neben einem Afrikaner. Nachdem der erste Gang beendet ist, wendet sie sich an ihren Nachbarn und fragt ihn: „Hamham gut?“ Der afrikanische Diplomat nickt freundlich. Als er einen Schluck Wein probiert, fragt ihn die Tischnachbarin: „Gluckgluck gut?“ Wieder nickt der Diplomat und lächelt. Dann erhebt er sich, klopft an sein Glas und hält eine wunderbare Rede in gepflegtem Deutsch, schaut seine Nachbarin an und fragt: „Blabla gut?“

Sprachfehler als Normenkonflikte schaffen also günstige Voraussetzungen für Pointenbildungen in Witzen, auch (und gerade) weil sie im alltäglichen sprachlichen Leben nicht so einfach zu behandeln und zu verarbeiten sind. Dazu gibt es aber bisher nur wenige Untersuchungen (z.B. Goes; Kameyama).

## 3 Zur kommunikativen Behandlung sprachlicher Abweichungen

Sprachliche Äußerungen, Texte oder Diskurse werden grundsätzlich durch zwei Medien repräsentiert: phonisch als gesprochene Sprache und graphisch als geschriebene Sprache.[10] Auch die elektronische Repräsentation von Sprache heute ist auf diese zwei Medien angewiesen, um Menschen überhaupt zugänglich zu sein und verarbeitet werden zu können. Die graphische Repräsentation von Sprache hat den Vorteil, dass sie distanzierter geplant und effektiver korrigiert werden kann. Demgegenüber zeigt die phonische Repräsentation eine größere Störanfälligkeit und ist – nicht zuletzt wegen des größeren Situationsdrucks – schwerer kontrollierbar. Sprachliche Abweichungen, z.B. von konventionalisierten Lautmustern, lexikalischen Gebrauchsbedingungen, grammatischen Normen, Texttypen oder Regeln der Kontextualisierung, werden, wie man leicht feststellen kann, komplex verarbeitet. Diese Komplexität ergibt sich daraus, dass die Abweichungsverarbeitung im Kommunikationsprozess sowohl beim Sprecher (= Inhaber/in der Sprecherrolle) wie beim Hörer (= Inhaber der Hörerrolle) und zwischen ihnen (d.h. interaktiv) erfolgen kann; dass sie mehrere Verarbeitungsebenen (z.B. Wahrnehmung, Kenntnisnahme, Akzeptation, Berücksichtigung, Markierung, Korrektur, weitergehende Reaktion) einschließt und dabei unterschiedliche Bewertungskriterien (z.B. Verständlichkeit, ästhetischer Mehrwert, individuelle Symptomatik, soziale Bedeutsamkeit, Zweckmäßigkeit) aktivieren kann; schließlich dass es von den Situationseinschätzungen der Beteiligten, ihren Vorerfahrungen, Intentionen, Interessen usw. abhängt, welche Form der Verarbeitung gewählt oder vermieden wird.

Kleinen Kindern, die ihre Sprachkompetenz erst aufbauen müssen, gesteht man im Allgemeinen größere Spielräume für Abweichungen zu und kann sich sogar darüber amüsieren, wenn sie „intelligente“ Fehler machen, z.B. die „Unlogik“ der Sprachen durch bewusste oder unbewusste Verfremdung (auch im Sinne eines Verfahrens von „trial and error“) sichtbar machen.[11] Bei größeren Kindern und Jugendlichen, denen ja ein höherer Grad von sprachlicher Differenziertheit, Klarheit, Wirksamkeit und Angemessenheit abverlangt wird, neigt man beim Vorkommen von Abweichungen eher zu Markierungen (z.B. Wiederholungen, Nachfragen) und/oder sanfteren Korrekturen (z.B. durch einfache Richtigstellungen), in „schlimmeren“ Fällen auch zu stärkeren Korrekturen (z.B. durch Fehlerexplikationen, Kritik mit Aufzeigen von kognitiven, emotionalen oder sozialen Konsequenzen [vgl. auch Wiswede]). Dabei sollten jedoch aggressive, weil Image schädigende

[10] Daneben werden heute Konzepte von Mündlichkeit und Schriftlichkeit (Koch/Oesterreicher) unterschieden, die als mentale Größen den Sprachgebrauch beeinflussen.

[11] Deshalb hat auch Manfred Geier den „sprachkritischen Blödsinn“ des Münchner Komikers Karl Valentin als eine Art Regression in die kindliche „Kritik der sprachlichen Vernunft“ (19) zu erklären versucht.

Verfahren der Abweichungsverarbeitung wie Nachäffen, Auslachen oder Bloßstellen der Fehlerproduzenten tunlichst vermieden werden.
Ähnliches wird gegenüber denjenigen praktiziert, die von anderen Spracherfahrungen her kommen, d.h. Sprachen als Fremdsprachen erlernen und dabei im Lernprozess durch Abweichungen anzeigen, auf welcher Stufe einer „Lernersprache" sie bereits angekommen sind und was sie noch nicht beherrschen.[12] Auch hier kann zwischen motivierender und demotivierender Abweichungsverarbeitung unterschieden werden, aber es gibt dabei wiederum unterschiedliche Situationstypen (z.B. Unterricht, freie Konversation, Übersetzungen), die entsprechende Anpassungen verlangen. Für habituell Sprachgestörte oder geistig behinderte Menschen gelten normalerweise Ausnahmebedingungen, die weder Markierungen noch Korrekturen sinnvoll erscheinen lassen. Ebenso müssen den Menschen, die sprachliche Spielräume zu poetischen, reflexiv-kritischen oder strategischen Zwecken ausreizen und dabei Grenzen überschreiten, Korrekturen oder ähnliche Verarbeitungsverfahren sinnwidrig oder sogar kontraproduktiv erscheinen (vgl. dazu verschiedene Arbeiten in Cherubim 1980).[13]
Im „normalen" kommunikativen Umgang sprachkompetenter Erwachsener gehören sprachliche Abweichungen oder „Fehler" sicher zu den alltäglichen Erfahrungen, die man aber aus guten Gründen oft vernachlässigt, die meist für die kommunikative Verständigung nicht relevant sind, die stillschweigend korrigiert werden oder deren explizite (oder sogar ausführliche) Bearbeitung aus verschiedenen Gründen nicht sinnvoll erscheint, z.B. um Konflikte zu vermeiden. Umgekehrt besteht bei Konflikten häufig die Neigung, gerade sprachliche Missgriffe oder Eigenheiten zu thematisieren und auf ihnen „herumzureiten". Auch wenn der Verhandlung von Abweichung also weniger Platz in Alltagsgesprächen eingeräumt wird, als man vielleicht glaubt, finden diese doch eine gewisse Aufmerksamkeit und werden extrakommunikativ gerne zum Thema gemacht: z.B. in Berichten, Erzählungen, Anekdoten, in denen Personen charakterisiert werden, und ebenso in satirischen Texten, Comics und Witzen.

## 4 Universalität oder interkulturelle Differenzen?

Abweichungen von Mustern, Regeln oder Normen können allerdings im sozialen Kontext zu unterschiedlichen Reaktionen führen: Im schlimmsten Fall werden sie als „Schibboleth" behandelt und haben die physische Vernichtung ihrer Produzenten zur Folge.[14] Aber sie können auch Anlass dafür sein, ganze Gruppen in

[12] Zum Konzept der Lernersprache und dessen Konsequenzen für den Fremdsprachenunterricht vgl. Vogel.
[13] Als ein extremes Beispiel für den strategischen Einsatz von Sprachfehlern sei der Fall einer amerikanischen Geisel im Libanon angeführt, die durch die Nutzung bestimmter dialektaler Abweichungen (hier: Merkmale eines Südstaatendialekts) in erzwungenen Radioansagen indirekt signalisieren wollte, in welcher Gegend sie gefangen gehalten wurde.
[14] Diesen Fall beschreibt die einschlägige Stelle im Alten Testament: Buch der Richter 12, 5f.

einer Gesellschaft zu diskreditieren, zu marginalisieren bzw. sozial zu ächten, seien sie nun Vertreter anderssprachiger Minderheiten (Juden, Sinti und Roma), Arbeitsmigranten mit Sprachlernproblemen oder so genannte Pidginsprecher, die sich mit einer Behelfssprache verständigen.[15] Nicht weniger schlimm für die Betroffenen sind auch die direkte (face-to-face) Verspottung oder andere Formen des Hänselns Einzelner, wenn sie akzidentiell (Versprecher, Unsicherheiten) oder habituell (z.B. Stottern, Irrlogik) „Fehler" machen.[16] Demgegenüber scheint die indirekte (distanzierte), komische Aufarbeitung derartiger Abweichungen, z.B. in satirischen Texten[17] oder in Witzerzählungen eher harmlos zu sein oder wird zumeist als zulässig empfunden, auch wenn es hierbei durchaus Formen gibt, die schon deswegen als bedenklich eingestuft werden müssen, weil dadurch latente oder manifeste Vorurteile befördert oder verstärkt werden können.[18] Mag also das Verlachen von „Fehlern" im sprachlichen Verhalten ein zwar nicht unproblematisches, aber doch weit verbreitetes oder sogar in der „Natur" des Menschen liegendes Phänomen sein, so gibt es offenkundig doch auch kulturbedingte Unterschiede im Umgang mit dieser speziellen Art von Komik, die u.a. in den Medien sichtbar werden.

Mit dem Problem der Sprachrichtigkeit haben wir es in der Tat lebenslang zu tun; wir suchen sie mühsam im Kindesalter zu erwerben und müssen sie doch in der kommunikativen Praxis immer wieder neu justieren, nicht zuletzt deshalb, weil sie einen hohen gesellschaftlichen, sozialsymbolischen Wert besitzt und der Kontrolle durch mächtige Institutionen (Schule, Medien, Akademien, Sprachvereine usw.) unterliegt. Dennoch gibt es verschiedene Lachkulturen, die die allgegenwärtigen Verstöße gegen die Sprachrichtigkeit in ihren unterschiedlichen Formen aufgreifen und für komische Zwecke nutzen. Bekanntlich unterscheidet sich etwa der „britische" Humor von seinen kontinentalen Entsprechungen, auch wenn es dazu mehr subjektive Eindrücke und weniger detaillierte Untersuchungen zu geben scheint (vgl. Marhenke; Gelfert).[19] So wird behauptet, dass Briten die hohe Kunst „indirekter" Witze in Form von Anspielungen, Wortspielen, puns usw. besser als Franzosen oder Deutsche beherrschen und sie vor allem uneingeschränkter praktizieren, so dass kaum eine Situation, Institution oder Autorität vor ihren Witzeleien

[15] Eine sprachliche Technik der Marginalisierung kann auch der Gebrauch des so genannten Foreigner talk (oder Pseudopidgins) wie in Beispiel (17) sein; zur Problematik vgl. Hinnenkamp. Das kann wiederum dazu führen, dass die marginalisierte Gruppe ihre (abweichende) Sprachform, d.h. ihren subkulturellen Jargon als Statussymbol aufwertet, was dann auch für andere attraktiv werden kann; so bei der so genannten Kanak- oder Kiez-Sprache türkischer Jugendlicher (vgl. Dirim).

[16] Im Film „Ein Fisch namens Wanda" (Regie Charles Crichton, 1988) wird eine der Hauptfiguren (Ken Pile), die stottert, dafür ständig durch eine andere Figur (Otto West) gehänselt. Es entbehrt dann nicht einer gewissen Logik, dass Kens Stottern aufhört, als er sich an Otto drastisch gerächt hat.

[17] Etwa die wiederholte Imitation des „Stammelns" des (ehemaligen) bayerischen Ministerpräsidenten Edmund Stoiber im TV-Magazin „Scheibenwischer" während der letzten Zeit.

[18] Beispiele sind hier etwa die affektierte („tuntige") Sprechweise in Homosexuellenwitzen oder das „Polackendeutsch", wie es Graßhoff (bes. 30-36) in seiner Sammlung lästerlicher Texte, dem „Illustrierte[n] Ganovenkalender", benutzt hat; vgl. auch Cherubim (1993).

[19] Vgl. auch Marion Abel et al. (= Internetquelle).

sicher sein kann (Marhenke: 244ff.), während deutsche Witze eher direkt und einfach, französische Witze eher intellektuell und komplexer sein sollen.
Witze über Sprech- und Sprachfehler können in irrealen Welten lokalisiert werden, wo sie niemandem wehtun; das ist der Fall bei vielen so genannten Blödeleien, Kalauern oder Nonsensprodukten wie (18):

> (18) Frage: Was ist grün, weiß und macht ‚muh'?
> Antwort: Ein Frosch im Nachthemd mit Sprachfehler.

Aber die reale Welt bietet Anlässe genug. In historisierender Form nutzt das z.B. die schon legendäre englische Komikergruppe „Monty Python“ ausgiebig. In ihrem Film „Life of Brian“ (1979) zeigt z.B. der jüdische Revolutionär Brian Probleme mit den Regeln der lateinischen Grammatik, als er antirömische Parolen an eine Mauer schreiben soll (*„Romanes eunt domus!“), was einen römischen Legionär dazu veranlasst, ihm eine Strafarbeit aufzugeben, nämlich die richtige Formulierung („Romani ite domum!“) 100 Mal an die Wand zu schreiben! Noch krasser ist der Fall des Procurators Pontius Pilatus (Sprecher: Terry Jones): Er hat offensichtlich (in der englischen und deutschen Fassung) Probleme mit der Aussprache des [r] und mit der Unterscheidung von Stimmlosigkeit und Stimmhaftigkeit und wird deshalb von seinen Soldaten verlacht.[20] In einer märchenhaften, fiktiven Welt treten Figuren mit habituellen Sprachfehlern auch in den französischen Comics der Reihe „Asterix“ von Goscinny/Uderzo auf. So werden in der deutschen Fassung dieser Serie generell die Averner mit einer [s]-Schwäche (eine Art von bilabialem Sigmatismus: „Ohne Fleisch kein Preisch!“) vorgeführt. Dazu wird im Heft „Asterix und der Avernerschild“[21] sogar ein metasprachlicher Diskurs geführt. Auf Asterix' Frage: „Ohne Euch nahe treten zu wollen, sagt, sprecht Ihr alle so?“, antwortet einer der Averner: „O nein! Wir Alten schprechen scho, aber bei den Jungen läscht dasch nach!“ Und gleichsam als Bestätigung dieser Behauptung sieht man einen jungen Mann herein treten, in dessen Äußerung („Salü zusammen! Hier sind die Hartwürste, die ich bringen sollte!“) das Symptom offensichtlich nicht auftritt. Was aber dann von dem Averner überraschend als Sprachfehler bewertet wird: „Der da hat blosch einen Zungenfehler (…) Er lischpelt!“ Ein anderer Typ von Sprachfehler ist mit der Figur eines Schwarzafrikaners in der immer wieder auftretenden Seeräubermannschaft, deren Schiff bei jeder Begegnung von Asterix und Obelix versenkt wird, verbunden. Hierbei wird die Komik noch dadurch verstärkt, dass sich der Afrikaner um die Bildungssprache Latein bemüht, generell aber mit der Aussprache des [r] nicht zurechtkommt (Rhotazismus). So kommentiert er in einem Beispiel des Hefts „Asterix auf Korsika“[22] einen Vorschlag seines Kapitäns mit der Äußerung: „O tempo'a, o

[20] So sagt er (in der englischen Fassung): „Thwow him to the floow!“, was (in der deutschen Fassung) mit „Chleudert den Pursch zu Poden!“ wiedergegeben wird.
[21] Großer Asterix-Band XI. Stuttgart (1972: 17).
[22] Großer Asterix-Band XX. Stuttgart (1975: 18f.).

mo'es!", was wiederum einen der anderen Piraten zur anerkennenden Bemerkung: „Also abgesehen von der Aussprache: du machst Fortschritte!" veranlasst. Als das Schiff prompt wieder von den Galliern versenkt wird, folgt dann ein weiterer Kommentar des dunkelhäutigen Philosophen: „E'a'e humanum est!"

Erfolg versprechend ist hier, wie auch in vielen anderen Beispielen, die Kombination von Sprachfehlern mit dem Status des Fremden. Schon für die alten Griechen war ja, wie man vermuten kann, die Sprache der Anderen, der „Barbaren", keine richtige Sprache, sondern nur eine Art Lautstammeln. Standardthema von Witzen in vielen Kulturen ist daher die fehlerhafte Aussprache des eigenen Idioms im Munde von Fremden, aber nicht nur der Ausländer, sondern auch derjenigen aus dem eigenen Land, denen man – ohnehin – keine „gepflegte" Sprache zutraut. Für die Engländer sind das typischerweise die Deutschen[23] oder die Iren, für die Franzosen die Belgier, Luxemburger oder Frankokanadier, für die Spanier die Andalusier, Galizier oder Katalanen, für die Deutschen einerseits Franzosen, US-Amerikaner, Dänen usw., aber auch die Berliner, Sachsen, Kölner oder die Bewohner des Ruhrgebiets.

Auch wenn es für die Betroffenen nicht immer leicht ist, da sie ja um die praktischen Konsequenzen aus Erfahrung wissen, gilt auch hier: Humor ist, wenn man trotzdem lacht (Otto Julius Bierbaum).

## Literatur

Becker, Klaus-Peter/Sovák, Miloš (1975): Lehrbuch der Logopädie. 2. Aufl. Köln.

Cherubim, Dieter (Hg.) (1980): Fehlerlinguistik. Beiträge zum Problem der sprachlichen Abweichung. Tübingen.

Cherubim, Dieter (1993): „Sprache und Fremdenhaß". In: ASTA der Georg-August-Universität Göttingen (Hg.): „Für einen toten Asylanten gehe ich auch in den Knast." Dokumentation des Aktionstages gegen Fremdenfeindlichkeit und Rassismus vom Dezember 1993. Göttingen, 37-48.

Dirim, İnci (2005): „Zum Gebrauch türkischer Routinen bei Hamburger Jugendlichen nicht-türkischer Herkunft". In: Hinnenkamp, Volker/Meng, Katharina (Hg.): Sprachgrenzen überspringen. Sprachliche Hybridität und polykulturelles Selbstverständnis. Tübingen, 19-49.

Ehlich, Konrad (Hg.) (1980): Erzählen im Alltag. Frankfurt a.M.

Freud, Sigmund (1980): Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum [1904]. Mit einem Vorwort von Alexander Mitscherlich. Frankfurt a.M.

[23] Vgl. etwa „The Germans" (= 6. Folge der Serie „Fawlty Towers", 1975) von Monty Python.

Freud, Sigmund (1958): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]. Frankfurt a.M.

Gauger, Hans-Martin (2006): ‚Das ist bei uns nicht Ouzo!' Sprachwitze. München.

Geier, Manfred (1979): „Der Effekt Valentin". Versuch über den sprachkritischen Blödsinn eines „gewesenen Kindes". In: Zeitschrift für Germanistische Linguistik. Jg. 9, 2-27.

Gelfert, Hans-Dieter (1998): Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München.

Goes, Stefan (2001): „Das ‚nicht' war zu leise!" Untersuchungen zur kommunikativen Verarbeitung von Abweichungen im Gespräch. Göttingen.

Graßhoff, Fritz (1967): Fritz Graßhoffs Illustrierter Ganovenkalender. Freiburg i.Br.

Hauser, Stefan (2005): Wie Kinder Witze erzählen. Eine linguistische Studie zum Erwerb narrativer Fähigkeiten. Bern et al.

Hinnenkamp, Volker (1982): Foreigner Talk und Tarzanisch. Eine vergleichende Studie über die Sprechweise gegenüber Ausländern am Beispiel des Deutschen und des Türkischen. Hamburg.

Kainz, Friedrich (1967): Sprachliche Fehlleistungen. In: Psychologie der Sprache. Bd. IV: Spezielle Sprachpsychologie. Stuttgart, 364-492.

Kameyama, Shichi (2004): Verständnissicherndes Handeln. Zur reparativen Bearbeitung von Rezeptionsdefiziten in deutschen und japanischen Diskursen. Münster et al.

Koch, Peter/Krefeld, Thomas/Oesterreicher, Wulf (1997): Neues aus Sankt Eiermarkt. Das kleine Buch der Sprachwitze. 2. Aufl. München.

Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf (1985): Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: Romanistisches Jahrbuch. Jg. 36, 15-43.

Kotthoff, Helga (1998): Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Tübingen.

Marfurt, Bernhard (1977): Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsorten-Bestimmung. Tübingen.

Marhenke, Dietmar (2003): Britischer Humor in interkulturellem Kontext. Braunschweig.

Preisendanz, Wolfgang (1970): Über den Witz. Konstanz.

Röhrich, Lutz (1977): Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen. Stuttgart.

Ulrich, Winfried (1977): Semantische Turbulenzen. Welche Kommunikationsformen kennzeichnen den Witz? In: Deutsche Sprache. Jg. 5, 313-334.

Vogel, Klaus (1990): Lernersprache. Linguistische und psycholinguistische Grundfragen zu ihrer Erforschung. Tübingen.

Wiedenmann, Nora (1992): Versprecher und die Versuche zu ihrer Erklärung. Ein Literaturüberblick. Trier.

Wiswede, Günter (1973): Soziologie abweichenden Verhaltens. Berlin et al.

Wittich, Boris (Hg.) (1976): Zeugen liegen bei. Stilblüten aus Polizeiberichten und Gerichtsverhandlungen. München.

## Internetquellen

Abel, Marion/Cendan, Maria/Fußstetter, Bärbel/Neuß, Kathrin/Seipolt, Franca/Tiede, Stefanie: Humour. Website im Rahmen des Proseminars „Kommunikationsstrategien europäischer Sprachen“ der Universität Eichstätt-Ingolstadt. http://home.arcor.de/culturalmarkers/humour.html <16.2.2008>.

# Karneval in Oberösterreich. Zu Walter Wippersbergs Film „Das Fest des Huhnes“

*Marie-Christin Lercher (Wien)*

## 1 Vorspann

Als „Kult-Film in des Wortes doppelter Bedeutung“ (Süddeutsche Zeitung) und als „einzigartiges Dokument europäischer Dumpfheit“ (Die Tageszeitung)[1] wird der Film „Das Fest des Huhnes“ des österreichischen Literaten und Filmemachers Walter Wippersberg bezeichnet. Ein Film, in welchem ein afrikanisches Forscherteam, ausgestattet mit afrozentristischem Blick, die Weiten und Tiefen Oberösterreichs zu ergründen sucht, um – gemäß seinem Forschungsanspruch – allerlei interessante Wahr- und Weisheiten über das wilde Bergvolk der Oberösterreicher zutage zu bringen. „Fake-Dokumentation“[2] nennt der Regisseur (Die Rampe) selbst dieses Filmformat, in welchem der Authentizitätsanspruch von Dokumentarfilmen karikiert und ad absurdum geführt wird. So treffen afrikanischer Ethnologe und scheuer, fremdenfeindlicher Lederhosenträger aufeinander, verwundert werden die solide gebauten Häuser der Menschen und die von Zäunen umrahmten Gärten begutachtet, um dann beim Anblick eines Campingplatzes den Schluss zu ziehen, dass selbst in Oberösterreich der Mensch auf Wanderschaft am glücklichsten sei. Dass die so zufrieden wirkenden Zeltbewohner dieses Glück vermutlich in erster Linie dem damit verbundenen Urlaub verdanken, wird ignoriert. Unbekümmert schweift der dokumentarische Blick weiter: Kirchen werden frei nach

[1] Beide Zitate aus: „Die Rampe. Portrait. Walter Wippersberg“.

[2] Fake (engl.): falsch, gefälscht, künstlich, unecht.

afrikanischem Denken als „Kulthäuser“ bezeichnet, Zeltfeste als orgiastische, religiös aufgefüllte Ersatzriten, und als Tüpfelchen auf dem i wird das in Österreich allseits beliebte „Grillhendl“ dem afrikanischen Fernsehpublikum als neues Totemtier der alpenländischen Eingeborenen vorgestellt. Frei nach dem Motto „Wer suchet, der findet“ scheint die gesamte oberösterreichische Lebenswelt vom Huhn durchdrungen, und so werden Bauernregeln à la „Kräht der Hahn in der Früh am Mist, ändert sich das Wetter oder bleibt wie's ist“ bis hin zu dem im Alpenraum üblichen Gockel am Kirchturmspitz allesamt als Beweis eines religiös verankerten Hühnerkults betrachtet.

## 2 Mitwirkende(s) – zur Authentizität von Dokumentarfilmen

Binäre Oppositionen steuern unsere Wahrnehmung, erst in der Abgrenzung zum Anderen erkennen wir uns selbst; das Eigene also ist ohne das Fremde undenkbar und Fremdes wird umgekehrt als „Nicht-Ich-Sein“ (Hansen: 335) definiert. Eigenes und Fremdes sind aber keineswegs neutrale Konstrukte, stehen unsere Bilder derselben doch in der Jahrhunderte langen Tradition von europäischem Imperialismus und europäischer Vorherrschaft bzw. deren Folgen.[3] Außereuropäische Völker wurden im Dienste der Eroberung über lange Zeit hinweg als Barbaren verurteilt; mächtig vereinnahmte der europäische Blick das Neue und konstruierte es zum wilden, ungezügelten Gegenteil des Eigenen.[4]
Dokumentarfilme nun erheben trotz alledem Anspruch auf Authentizität, bedienen, integriert in eine Kultur und Gesellschaft, letztendlich aber doch vor allem den eigenen Diskurs; auch ihr Blick ist immer schon ein gefilterter, selektiver, allzu oft europäisch-traditioneller.

> Erstaunlicherweise gehört der Eindruck des Wahren, Objektiven oder Authentischen, den dokumentarische Bilder vermitteln, zu den Mythen der Moderne, die wirksam bleiben, obwohl sie längst durchschaut sind

schreiben Ertel/Zimmermann (9) in ihrem Vorwort zu einem Sammelband, der sich dezidiert mit den Strategien des dokumentarischen Blicks beschäftigt. „Dokumentarfilm ist Manipulation“ (Anding: 112), jedoch „der Glaube an eine prinzipielle Authentizität der dokumentarischen Filmbilder schwingt selbst noch in der Kritik an deren Verzerrungen oder Verfälschungen mit“ (Heller 2001: 15). Ein ambivalentes Genre also, dessen Anspruch auf Authentizität schlichtweg so nicht eingelöst werden kann.
Jedem Blick ist ein bestimmter, subjektiver Blickwinkel inne, jedem Bild ein Moment der Selektion, und so serviert auch der Dokumentarfilm dem Rezipienten

[3] Zu Images über die so genannten Dritte-Welt-Länder s. Heller 1996.

[4] Levi-Strauss (42) spricht davon, dass das Andere vielfach gar nicht erst erkannt werde, denn: „leur ligne de développement ne signifie rien pour nous, n'est pas mesurable dans les termes du système de référence que nous utilisons.“

eine modellierte Welt, die durch „historisch vermittelte Wahrnehmungs- und Darstellungskonventionen“ (Ertel/Zimmermann: 10) geprägt ist.[5] Beobachtungen in der Fremde können also weniger per se als solche betrachtet werden, sondern immer bereits als in einen konventionalisierten Erfahrungsraum eingepasst; das Nicht-Konvertierbare wird verstoßen und kulturelle Vielfalt dadurch verweigert (vgl. Levi-Strauss: 19f.).
Filme als „Teil einer Verständigungshandlung“ (Wulff: 274), als „Teile eines kommunikativen Prozesses“[6] (Schörkhuber: 12) knüpfen also an bereits gegebenes Wissen, an den kulturellen Kontext der Zuschauer an. Auch diese sind „befangen (...), weil sie selbst Teilnehmer an einer kulturellen Interpretationsgemeinschaft sind“ (Wulff: 280).[7]

Wippersberg aber spielt bewusst mit diesem Vorwissen. Das Dargestellte geht eben nicht konform mit dem Wissenshintergrund der Zuschauer und es ergibt sich ein Widerspruch. Indem in „Das Fest des Huhnes“ das Szenario umgekehrt wird und ein afrikanisches Forscherteam haarsträubende Wahrheiten über das „rätselhafte und unberührte Oberösterreich“ postuliert, wird der selektive Blick sichtbar gemacht. Spätestens wenn sich die Oberösterreicher als saufendes, schmatzendes und herumgrölendes Alpenvolk selber im Fernsehen[8] sehen, wird klar, wie es um das Authentizitätspostulat von Dokumentarfilmen steht und der vormals eurozentristische – in diesem Fall jedoch afrozentristische – Diskurs ist entlarvt.
Darüber hinaus wird im Film aber auch ganz offen scharfe Kritik am Verhalten der Oberösterreicher geübt: sei es an deren Verhältnis zu alten Menschen, welche in einem Heim weggesperrt werden, an dem heuchlerischen Umgang mit der Monogamie, an der Fremdenfeindlichkeit oder an dem übertriebenen Hang zum Alkohol, um nur einige Beispiele zu nennen. Insgesamt wird der oberösterreichische Mensch alles andere als schmeichelhaft beschrieben, ja, steht im Gegensatz zum gern transportieren Image des gebildeten, singenden und tanzenden sowie Lipizzaner reitenden Mozarts aus Österreich.

---

[5] Interessant in diesem Zusammenhang ist der erste Dokumentarfilm, der als solcher bezeichnet wurde, nämlich Robert Flahertys „Nanook of the north“ aus dem Jahr 1922. Die darin dargestellten alltäglichen Praktiken der Eskimos entsprachen nicht mehr den damals üblichen Techniken dieser Ethnie, sondern wurden vom Filmemacher bewusst in Szene gesetzt, um dem Bedürfnis der Zuschauer nach Fremde zu entsprechen. Flaherty selbst gab an, keine touristischen Zwecke erfüllen, sondern vielmehr die „Ureinwohner“ darstellen zu wollen. Im Film „Moana. A romance of the golden age“ aus dem Jahr 1926 widmete er sich übrigens dem Leben auf Samoa (s. Breuer: 23).

[6] Kommunikation wird an dieser Stelle verstanden als „Ort, an dem Bedeutungen und ein gemeinsames Bild der Wirklichkeit unter Rückgriff auf bestehende *shared meanings* und Sinnrahmen ausgehandelt werden“ (Schörkhuber: 12), also als Ort der Bedeutungskonstitution unter Einbeziehung des jeweiligen kulturell verankerten Wissenshintergrundes.

[7] Ohne „Rückgriff auf sein ideologisches Wissen und seine viel umfassendere Fähigkeit, Filme zu verstehen“ (Wulff: 273), könne der Zuschauer einen ethnographischen Film nicht verstehen. Ausführlicher zur Rezipientenrolle im ethnographischen Film und im Dokumentarfilm s. Wulff (1995).

[8] Der Film wurde in der ORF-Kultursendung „Kunststücke“ uraufgeführt.

# 3 Setting – zur Komik des Films

Dass „Das Fest des Huhnes" trotz alledem gut verdaulich, ja zu einem großen Erfolg geworden ist, liegt vor allem in der Komik des Films begründet. Aber können Dokumentarfilme, und als solcher tritt „Das Fest des Huhnes" prinzipiell in Erscheinung, denn komisch sein? Schließt das Postulat von Authentizität und Wirklichkeitstreue nicht von vornherein einen spöttischen Blick aus (vgl. Zimmermann: 55f.)?
Wie anfangs erwähnt, spricht Wippersberg (Die Rampe: 15) im Falle vom „Fest des Huhnes" von einer „Fake-Dokumentation"[9], einem Verfahren „quasi dokumentarisches Material zu faken", wobei „bestimmte Dinge, die [man] sagen will, besonders gut transportiert" werden. Wippersberg spielt bewusst mit Klischees und Projektionen, stellt neue Zusammenhänge dar und lässt Überraschendes geschehen. Der Zuschauer empfindet das dann als komisch. Koestler (zit. nach Block: 16) spricht von einer „Bisoziation", einer „unerwarteten Verknüpfung verschiedener Bezugssysteme in einer Idee oder Situation." Die regelnde symbolische Ordnung werde dadurch durchlässig, das „Unterscheiden (Formulieren, Beobachten, Denken, Fühlen, Kommunizieren etc.) wird unterlaufen (...); und die Bruchstelle des Symbols wird sichtbar" (Block: 17). Das ansonsten nicht Dargestellte, das „Chaotische, das Unvernünftige" (Greiner: 6), wird ausgesprochen, die subversive Kraft des Komischen freigesetzt.

## 3.1 Eine verkehrte Welt – Karneval in Oberösterreich?

Wenn sich das afrikanische Forscherteam, mit Trachtenhut und Gamsbart, dem zu entdeckenden wilden Alpenstamm scheinbar angepasst, seinen Weg über die Almwiesen bahnt, bewirkt das Erstaunen, Verwunderung und schließlich Lachen. Zu absurd sind das Bild und der Blick auf die Oberösterreicher als unerforschten Alpen- und Eingeborenenstamm. Die Dokumentation wird zum anderen Ort, zu einer verkehrten Welt, in der sich der Blickwinkel umdreht und die Relativität von Hierarchien und dadurch deren Diskursivität entlarvt wird; traditionelle Stereotype erscheinen in ihrer Umkehrung als komisch. In diesem Sinne lässt sich Wippersbergs Film durchaus mit dem vom russischen Literaturwissenschaftler Michail Bachtin geprägten Begriff des „Karnevals" verbinden, ist das Dargestellte doch „ein Leben, das aus der Bahn des Gewöhnlichen herausgetreten ist. Der Karneval ist die umgestülpte Welt" (Bachtin: 48). Im Sinne Bachtins bedeutet dies ein exzentrisches Umwerfen von Gegebenem, ein Relativieren von Macht durch Profanation, kurzum ein wildes, körperliches Treiben, „das es gestattet, das Neue und Niegesehene zu entdecken" (Bachtin: 69). Wichtig dabei ist „die groteske Gestalt des Leibes" (Bachtin: 16), der, herausquellend, verschlingend, sich auflösend und neu

[9] Andere Fake-Dokumentationen Wippersbergs sind „Dunkles, rätselhaftes Österreich" (1995), „Die Lüge vom Mann auf dem Mond" (1995) und „Die Wahrheit über Österreich oder: Wie man uns belogen hat" (2001).

bildend, im Gegensatz zum individuellen Leib der Neuzeit steht (vgl. Bachtin: 16-23). Nur in der Gegenwelt des Karnevals kann sich dieser universelle Körper ausbreiten, während er im alltäglichen Leben mit seinen strengen Normen und Gesetzen, inmitten nahezu aseptischer Körperlichkeit, keine Bedeutung mehr hat.

## 3.2 Hauptdarsteller

Der Film präsentiert sich in der Anfangssequenz als eine Folge der beliebten afrikanischen Dokumentationsreihe „Kayonga Kagame zeigt uns die Welt.“ An Bilder von Eisbergen, Tropeninseln, Wüstenlandschaften etc. reiht sich jenes der oberösterreichischen Alpen- und Kulturlandschaft. Das Filmteam des „Fest des Huhnes“ will nun eindringen „in Gegenden, die noch keines schwarzen Mannes Fuß betreten hat“, um einen „unbefangene[n] Blick von außen“ (FdH) auf das bis dahin nur von Europäern selbst – und „damit höchst einseitig und mit der den Weißen eigenen Egozentrik“ (FdH) – dokumentierte Land zu werfen. Mit diesen Worten bringt der Sprecher gleich zu Beginn die Intention auf den Punkt und der karnevalistische Charakter wird sichtbar. Der Sprecher übrigens spielt im Handlungsaufbau eine wichtige Rolle, ist er es doch, der durch den gesamten Film führt und der nicht nur unsichtbar aus dem Off spricht, sondern auch immer wieder in den verschiedensten (Ver)Kleidungen in Gestalt des Afrikaners Kayonga Kagame[10] selber vor die Kamera tritt. Er positioniert, alleine schon durch seine Person, den Film als afrikanisch. Kayonga Kagame tritt betont seriös auf, er ist „epischer Katalysator“ (Schlumpf: 113) des Films, der mit seiner Person für das Gesagte bürgt und ihm damit Authentizität verleiht.[11] Öfters spricht er über die Schwierigkeiten einer objektiv-neutralen Beobachtung, immer wieder verweist er auf altes Forschungsmaterial aus dem Archiv Kinshasas und stellt so sein Unterfangen in eine wissenschaftliche Tradition. Seine wechselnde Kleidung – einmal mit afrikanischem Kostüm, dann wieder, gleich westlichen Safaritouristen, mit Tropenhut und Khakihosen – hat kostümierenden Charakter und passt sich in das karnevaleske Gefüge ein.
Zu Beginn schweift nun die Kamera über Felder, Seen, Wälder und Berge, der Handlungsort „Oberösterreich“ wird so in all seinen landschaftlichen Variationen vorgestellt, die Landeshauptstadt Linz, die nicht viel anders als andere Städte wie Mogadischu, Kinshasa, Lusaka oder Kananga sei, erwähnt. Der Vergleich Linz’ mit afrikanischen Städten verdeutlicht gut den gefakten Charakter des Films: Durch die

[10] Kayonga Kagame wird durch den in Österreich durch die ORF-TV-Serie „Kaisermühlenblues“ bekannt gewordenen Schauspieler Frank Oladeinde verkörpert.

[11] Über die Funktion von vor der Kamera sprechenden Menschen im Dokumentarfilm sagt Schlumpf (112): „Sie sprechen zu uns nicht nur mit ihren Überlegungen und Gefühlen, sondern auch mit ihrer Physiognomie, mit ihrem Blick, kurz: mit ihrem Ausdruck. Wir glauben, einschätzen zu können, wie wahrhaftig oder lügenhaft ein Statement ist.“

Anknüpfung an einen afrikanischen Wissenshintergrund[12] wird dem Zuschauer vorgegaukelt, der Film richte sich tatsächlich an ein afrikanisches Publikum.[13]
Auf ihrer Suche nach den „scheuen" Eingeborenen trifft das Filmteam auf allerlei verschrockene Gestalten, um schließlich dem Fernsehpublikum die vier „Himmelpfortbrüder" als typische Oberösterreicher vorstellen zu können. Bereits ihr komplementäres und doch so gleiches Äußeres (die Vier erinnern der Größe nach an die Dalton-Brüder) verleiht diesen eindeutig karnevalistische Züge; geldgierig und gewieft schleppen sie alsbald als weiße Träger Kamera und Stative die Berghänge hinauf, die kolonial-imperial geprägte Optik könnte besser nicht umgedreht werden.
Von Blasmusikkapellen über singende alte Frauen und jodelnde Männer bis hin zu den dem Ahnenkult zugeschriebenen Gartenzwergen – zahlreich sind die Beispiele, welche den karnevalesken Charakter des Films untermauern. Am auffälligsten, ja gewissermaßen im doppelten Sinne, zeigt sich die verkehrte Welt jedoch in der Episode über das Zeltfest.

## 3.3 Karneval im Karneval

Leere christliche „Kulthäuser" lassen das Forscherteam vermuten, dass es andere, neue Orte geben müsse, wo sich das religiös-spirituelle Leben der Eingeborenen abspiele. Und wirklich treffen sie auf der Suche nach „Spuren von gelebter spiritueller Praxis" (FdH) auf eine Gruppe von Männern, welche mit dem Aufbau eines riesigen Zeltes beschäftigt ist. Einige Beobachtungen später folgern die Forscher: Das Zeltfest als „kultisches Treffen von immanenter Bedeutung" (FdH) löst die Versammlungen in den „steinernen Kulthäusern" (=Kirchen) ab. Biertrinken als nahezu „sakrale Pflicht" tritt an die Stelle von Messwein und der gemeinsame Verzehr des Grillhendls schlussendlich markiert eindeutig einen „ungeheuren Kulturwandel", ja einen bis dahin unerforschten „religiösen Paradigmenwechsel" (FdH). So schlüssig diese Argumentation in sich und vom afrikanistischen Blickwinkel auch klingen mag, so widersinnig und lächerlich erscheint sie dem österreichischen Zuschauer vor dessen österreichischem Wissenshintergrund.
Im Film werden Impressionen vom Zeltfest gezeigt: Krüge voller Bier in Großaufnahme, Bier trinkende und singende Menschen, zuerst in der Halbtotale, dann in Nahaufnahme, in Großaufnahme und schließlich der trinkende Mund im Detail. Immer näher wagt sich der beobachtende Blick, um schließlich einzelne Körperteile in den Fokus zu nehmen. Es sind dies vor allem der Mund und der Bauch, beides wichtige Körperteile des von Bachtin beschriebenen grotesken Leibes. Die dargestellten Handlungen Essen, Trinken und Erbrechen gehören überdies zu den „wesentlichen Ereignisse[n] im Leben des grotesken Leibes, [sind] sozusagen die

[12] Inwieweit ein „afrikanischer Wissenshintergrund/afrikanisches Allgemeinwissen" mit dem Wissenshintergrund von Europäern vergleichbar ist, bleibt freilich offen.

[13] Ebenso verfährt Wippersberg bei der Beschreibung der Größe Oberösterreichs, welche an jener afrikanischer Nationalparks gemessen wird.

Akte des Körper-Dramas“ (Bachtin: 17) und umgekehrt genau jene, die im alltäglichen, nicht-festiven Leben in den privat-intimen Bereich verdrängt worden sind. In der Gegenkultur des Zeltfestes vollzieht sich der karnevaleske Charakter des Films nun doppelt: Einerseits trägt der Film an sich karnevalistische Züge und andererseits entspricht das Ereignis des Zeltfestes jenen „festtäglichen Lichtblicken des menschlichen Bewußtseins“ (Bachtin: 35), in dem der Leib sich nicht mehr gegen andere abschirmt und in Individualität aufgeht (vgl. Bachtin: 20), sondern überschwappt, sich verbindet, ja, förmlich aus sich heraustritt. „Man tritt aus sich heraus, man überschreitet die engen Grenzen der eigenen Persönlichkeit“ (FdH), folgert dann auch der Sprecher im Film. Wenn die ansonsten so „individualistischen Eingeborenen“ (FdH) plötzlich im Chor zum wiederholten Mal lautstark „ein Prosit auf die Gemütlichkeit“ heraufbeschwören, im „Zillertaler Hochzeitsmarsch“ über den Tanzboden walzen oder in der Männerrunde beim „Schuhplatteln“ um die Gunst der Frauen balzen, nach der Kellnerin grölen und schließlich dem Wein ein Gebet widmen,[14] ist es den afrikanischen Forschern gar nicht zu verübeln, einen tieferen Sinn in diesen Handlungen zu suchen – und auch zu finden.

## 4 Schlusssequenz

Der österreichische Zuseher vor dem TV-Gerät wundert sich, findet dies alles in der Regel aber lustig und amüsant. Die ungewöhnliche Darstellung der heimischen Kultur löst Heiterkeit aus, ja ein Lachen über sich selbst, welches die Relativität jeglicher Erkenntnis zumindest für einen Moment zu begreifen scheint. „Film ist nicht nur Protokoll einer vorfilmischen Situation, nicht nur Dokumentation, sondern auch und immer eine Mitteilung an einen Adressaten“ (Wulff: 269), von welchem der Filmemacher eine bestimmte Vorstellung haben muss (vgl. Wulff: 273). Sein „alte[r] aufklärerische[r] Hang zur Satire [ist] durchgebrochen“, beschreibt Wippersberg (Die Rampe: 15) seine Motivation für „Das Fest des Huhnes“ und lässt durchblicken, dass er die Zuschauer zum Nachdenken über ihre eigenen Positionen, vielleicht auch über die große Kraft von Fernsehbildern bringen wollte.[15] Medien und damit auch der Film stellen als „Agenturen der Selbstbeobachtung der Gesellschaft durch Inszenierung und Simulation Wirklichkeit nach“ (Schörkhuber: 12), machen diese somit sichtbar und zugänglich. Der eigene Wissenshintergrund der Zuschauer formt den Film mit, traditionelle Zuschreibungen von Eigenem und Fremden und die sich daraus ableitenden Vorurteile und Stereotype bilden jedoch ziemlich unbewusst unser Verständnis. Bewusst, ja greif-

[14] Dabei handelt es sich um einen in Österreich geläufigen Vers, der eine Abwandlung eines Kindergebets ist und eindeutig blasphemische Züge aufweist: „Jesukindlein komm zu mir, trink ein Flascherl Wein mit mir (...) Mein Herz ist rein, mein Durst ist groß – Prost!“.

[15] Der Filmemacher Peter Heller spricht in diesem Zusammenhang von einer eigenen Weltkarte der Medien, welche „verzerrt von Skandalen und Katastrophenbildern“ ist (Heller 1996: 224).

bar werden diese erst dann, „wenn es zu Deformationen von Texten, zu Mißverständnissen, zur Inkongruenz zwischen dem, was ein Filmemacher beabsichtigte, und dem, was ein Zuschauer an einem Film verstanden hat, kommt" (Wulff: 281). In „Das Fest des Huhnes" dreht Wippersberg die traditionellen Vorstellungen um, verkleidet seine Protagonisten, deckt karnevalistische Strukturen im Eigenen auf, ja, vereinnahmt und vereinigt alles in einem großen, bunten Mummenschanz. Dem Zuschauer wird ein anderes Bild vorgeführt, die kulturell verankerten Strukturen und Zuschreibungen werden auf einmal sichtbar, Einsicht in diese und Reflexion der eigenen Kultur(en) möglich. Inwiefern dieser Kunstgriff eine dauerhafte Veränderung der Wissensstruktur der Zuschauer bewirkt, bleibt dahingestellt, ein zumindest kurzzeitiges kurzweiliges, ja sogar vergnügliches Nachdenken ist es allemal.

## 5 Abspann-Projekt

Der Film „Das Fest des Huhnes" eignet sich nun auch in besonderer Weise, um im Deutschunterricht verwendet zu werden. Er stellt eine nahezu ideale Ausgangsposition für Diskussionen über Eigen- und Fremdwahrnehmung, für Überlegungen über die diskursive Macht von Bildern im Allgemeinen und von Fernsehbildern im Speziellen, für einen Einblick in kulturelle Werte und Bedeutungen dar. Film als kommunikativer Prozess kann in diesem Sinne als „Dispositiv von Kultur" (Schörkhuber: 14) angesehen und verwertet werden; es lässt sich herausfiltern mit welchem Wissenshintergrund der Film spielt und wie die Kultur dargestellt wird.
Einen Didaktisierung dieses Films speziell für den Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht entwickelte das Österreichinstitut, welches seit 1998 eine Reihe von Filmdidaktisierungen anbietet. Die Didaktisierung verläuft entlang von zwölf Aktivitäten, die beginnend bei einer Bestimmung der Filmgattung über Impressionen und die Frage nach dem „typischen Österreicher" bis hin zu Bildern über Österreich und davon ableitend zu Bildern über das Land der Lernenden führen.

## Literatur

### Primärliteratur

FdH = Fest des Huhnes. Das unberührte und rätselhafte Oberösterreich. Ein Film von Walter Wippersberg. Österreich 1992.

## Sekundärliteratur

Anding, Volker (1996): Kann denn Leben komisch sein? In: Ertel, Dieter/ Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz, 111-120.

Bachtin, Michail (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Übersetzt von Alexander Kaempfe. Frankfurt a.M.

Block, Friedrich W. (2003): Wo hört der Spass auf? Über das Komische in der Literatur. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. H. 3, 9-20.

Breuer, Ascan (2005): Der Dokumentarfilm. Die authentische Macht. Subjekt – Diskurs – System. Unveröff. Diplomarbeit. Wien.

Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (1996): Vorwort. In: Ertel, Dieter/ Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz, 9-12.

Greiner, Bernhard (2006): Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen. 2. Aufl. Tübingen/Basel.

Hansen, Klaus P. (2000): Kultur und Kulturwissenschaft. Eine Einführung. 2. Aufl. Tübingen/Basel.

Heller, Heinz-B. (2001): Dokumentarfilm als transistorisches Genre. In: Von Keitz, Ursula/Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895-1945. Marburg, 15-26.

Heller, Peter (1996): Hungersnot zum Abendbrot. Wo liegt die Dritte Welt? In: Ertel, Dieter/Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz, 221-230.

Levi-Strauss, Claude (2005): Race et histoire. Paris.

„Mein Ehrgeiz ist es, gute Geschichten gut zu erzählen.“ Walter Wippersberg im Gespräch mit Christian Schacherreiter. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. Portrait. 2003, 7-18.

Schlumpf, Hans-Ulrich (1995): Von sprechenden Menschen und Talking Heads. Der Text im Filmtext. In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin, 105-119.

Schörkhuber, Wolfgang (2003): Film im Deutschunterricht – Literaturtransporteur, Filmanalyse oder was? In: IDE. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. H. 4, 7-16.

Szikora, Àgnes/Kapácsy Miklós (2005): Das Fest des Huhnes. Filmdidaktisierung für den Deutsch als Fremdsprache-Unterricht. 2. Aufl. Wien/Budapest.

Wulff, Hans J. (1995): Rezeption ethnographischer Filme. Bemerkungen zu einer Terra Incognita. In: Ballhaus, Edmund/Engelbrecht, Beate (Hg.): Der ethnographische Film. Einführung in Methoden und Praxis. Berlin, 269-288.

Zimmermann, Peter (1996): Spöttischer Blick contra Leidensmiene. Die Schwierigkeit des Dokumentarfilms mit Ironie und Satire. In: Ertel, Dieter/ Zimmermann, Peter (Hg.): Strategie der Blicke. Zur Modellierung von Wirklichkeit in Dokumentarfilm und Reportage. Konstanz, 51-63.

# Humor im Theater mit Fremdsprachenstudenten oder: Warum gerade Komödie?

*Tina Hoffmann (Leipzig)*

## 1 Theater nicht nur in der Fremdsprachenvermittlung

In den so nüchternen wie komplexen Anforderungsprofilen, die heutige Wirtschaftsunternehmen an ihre Mitarbeiter stellen, fällt neben Fachwissen und -kompetenz immer wieder die Einforderung so genannter soft skills, wie z.B. Teamfähigkeit, Belastbarkeit, Kreativität oder Leistungsbereitschaft, ins Auge. Paradoxerweise ist es gerade die als wirtschaftlich so ineffektiv gescholtene Kunst des Theaters, die eben jene Schlüsselqualifikationen schult und für deren Ausbildung Wirtschaftsunternehmen nicht selten Unsummen in Mitarbeitertrainings und Firmen-Workshops investieren, um die performativen und sozialen Kompetenzen ihrer Manager und Mitarbeiter zu trainieren. Denn einige dieser skills können gerade mit theaterpädagogischen Methoden geschult werden. Erfolgreiche Projekte, wie beispielsweise 2006 die viel beachtete Inszenierung von Schillers „Räubern" mit Schülerinnen und Schülern einer Berufsschule in Hildesheim, denen man Disziplin, Kreativität und Durchhaltevermögen für solch ein Projekt nie zugetraut hätte, zeigen die Möglichkeiten des Theaterspiels auf.[1]

[1] Die Walter Gropius Schule in Hildesheim war 2004 in die Negativ-Schlagzeilen geraten. Im Internet war ein Video veröffentlicht worden, in dem Jugendliche dieser Berufsschule einen ihrer Mitschüler misshandelten. In Niedersachsen beschritt man daraufhin neue Wege bei der Gewaltprävention unter Jugendlichen und reagierte mit einer eher ungewöhnlichen Entscheidung: Der Schule wurde Geld für einen Regisseur, zwei zusätzliche Lehrerinnen, eine Theatertherapeutin und eine Regieassistentin zur Verfügung gestellt. Die SPIEGEL-TV-Autorin Christina Pohl begleitete die Proben zu Schillers „Die Räuber" für eine aufwändige Fernsehdokumentation. In ihrem zweiteiligen Film „Alles Schiller, oder

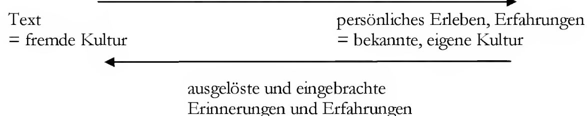
Suchen, erfinden, beobachten, demontieren, darstellen, vorstellen, üben – all das sind Funktionen des Theaters.
Theatermachen, unabhängig vom Rahmen, in dem es geschieht, ermöglicht es, Erfahrungen zu sammeln, was auch ein mögliches Scheitern im Simulationsfall des Theater-Spiels einschließt. Damit wird es zur Probebühne, auf der erlebt werden kann, zur Teststrecke, auf der neue Möglichkeiten ausprobiert und erfahren werden können (vgl. Koch 1995: 10).
Wichtig dabei ist, dass es sich hier nicht vorrangig um die Beschäftigung mit dem künstlerisch Theatralen handelt, sondern dass das Spiel als Mittel zur Eigenerfahrung begriffen wird. Der Prozess steht im Mittelpunkt, nicht das Produkt; das Ausprobieren, nicht das Gelingen.
Jede Form von Theater, auch ein im Unterricht improvisiertes Rollenspiel, bietet die Chance, „komplexe Situationen und Konflikte konkret, anschaulich, mit den Sinnen faßbar zu machen" (Schmidt/Sudahl: 122).
Durch das Theater-Spiel – und es soll hier noch einmal ausdrücklich das Wort Spiel betont werden –, mit Hilfe der Fremdheit, die man durch das Schlüpfen in eine andere Rolle erfährt, werden Fähigkeiten entwickelt, die ein Andersdenken, vielleicht auch ein experimentelles Denken ermöglichen. Wirklichkeit wird somit veränderbar.
Der Blick auf das Alltägliche, das „Normale", wird geschärft. Schon in kleinen Rollenspielen können Teilnehmer und Zuschauer lernen, genau zu beobachten, anstatt Verhaltensmuster ungeprüft zu übernehmen (vgl. Schmidt/Sudahl: 122f.). Damit wird die Wahrnehmungsfähigkeit geschult, was m.E. nicht nur in einem interkulturellen, sondern auch in einem intrakulturellen Kontext ein erstrebenswertes Ziel ist.

## 2 Theater in der Fremdsprachenvermittlung

In der Fremdsprachenvermittlung bietet Theaterarbeit ein geradezu ideales Medium für ein so genanntes *context learning* (vgl. Bräuer: 165). Im Folgenden soll erklärt werden, was dieser Begriff beinhaltet.
Es ist ein verbreiteter Irrtum, dass die Produktion eines Theaterstücks mit Schülern oder Studierenden mit einer gründlichen Textanalyse und dem anschließenden Lernen des Textes beginnen müsse. Bei der Theaterarbeit mit Studierenden geschieht nicht selten Folgendes: Einer der Mitwirkenden an der Inszenierung hat nach den Leseproben seine ersten Textpassagen fleißig auswendig gelernt. Bei den ersten Proben auf der Bühne möchte er nun wissen, wo er wann seinen Text aufsagen soll. Es entsteht ein statisches Rezitieren des gut gelernten Textes, der mit dem Körper nicht nachempfunden wird und so weder für den Zuschauer noch für

was?! – Berufsschüler spielen ‚Die Räuber'" zeigte sie die Höhen und Tiefen der halbjährigen Probenzeit und den Erfolg der ganz eigenen Interpretation des Stückes. (vgl. http://www.spiegel.de/sptv/tvthema/0,1518,457895,00.html <26.8.2007>)

den Darsteller selbst emotional nachvollziehbar ist. Damit sich der Darsteller den Text zu eigen machen kann, damit er ihn leben kann, auch in der Fremdsprache, bedarf es m.E. immer einer Textproduktion im Kontext einer Handlung. Nur so kann der Darsteller den fremdsprachigen Text als Ausdruck seiner „eigenen" Gedanken und Emotionen begreifen. Er kann beispielsweise die Wut, die er in einer Szene spielen soll, nicht nur auf Deutsch artikulieren, sondern er bringt sie im besten Fall mit einem körperlichen Erleben zusammen. Bei einem bloßen Rezitieren des Rollentextes bliebe das Potenzial des Theaterspiels dagegen völlig ungenutzt. Bereits geleistete Kopfarbeit würde nur noch durch Körperarbeit illustriert werden (vgl. Bräuer: 166).
Der Laie, der auf die Bühne geht, muss, um sich auf eine Rolle einlassen zu können, hauptsächlich aus der Erinnerung schöpfen. Die fremde Rolle kann nicht losgelöst vom Bekannten, d.h. von bereits vorhandenen Erinnerungen und Erfahrungen in der eigenen Kultur und Sprache, angenommen werden. Gleichzeitig bietet eine Rolle aber auch Sicherheit und einen gewissen Schutz. Man kann sich selbst spielen, ausleben, entfalten, ausprobieren oder auch auf die „Rolle" zurückziehen. Die Sprach- und Körperarbeit auf der Bühne wird somit zum Schnittpunkt von Gefühlen, Erinnerungen und Vorstellungen, aus denen neue Einsichten hervorgehen können (vgl. Bräuer: 167). Feste Muster werden mit einem bestimmten Problem oder Sachverhalt konfrontiert, und daraus können neue Kenntnisse erwachsen.
Der Text aus der fremden Kultur konfrontiert die Darsteller mit einer bekannten, sozialen Situation, z.B. einem Streit oder einer Versöhnung. Die fremde Kultur wird durch den Bezug auf eine äquivalente Situation in der eigenen Kultur (Erinnerungen/Erfahrungen) körperlich und intellektuell als gleichzeitig bekannt und fremd erlebt (vgl. Bräuer: 169). Handlungselemente des fremdsprachigen Textes werden in einen kulturell vertrauten Kontext übertragen. Gleichzeitig werden Erfahrungen und persönliche Erlebnisse aus der eigenen, der bekannten Kultur in die Inszenierung der Textvorlage projiziert.




Durch diesen Austausch entsteht ein interkulturelles Gewebe (vgl. Bräuer: 170); bekannte soziale Verhaltensmuster werden mit der Fremdsprache zusammengebracht und das Textverstehen, das nach dem Lesen meist noch recht lückenhaft ist, wird spielerisch erschlossen.

Fremdsprachige Begriffe werden so mit muttersprachlichen Inhalten gefüllt, Fremdsprache wird damit sinnlich erlebbar. Theaterarbeit kreiert hierbei ein „Wissen, das auf Grund seiner persönlichen Bedeutsamkeit Qualitäten aufweist, die weit über die von Kenntnissen hinausreichen, welche auf vorrangig kognitivem Wege entstanden sind“ (Bräuer: 168).

## 3 Humor im Theater oder: Warum gerade Komödie?

Was aber spricht ausgerechnet für die Komödie? Bildet der Humor nicht eher eine interkulturelle Barriere, da viele der zum Einsatz kommenden ästhetischen Mittel, Gelächter zu erregen, kulturell verortet sind? Erfahrungsgemäß wird doch von allen Bestandteilen einer Kultur der Humor zuletzt verstanden.
Gegen diesen Einwand spricht das Faktum, dass das Lachen oft auch eine Reaktion auf eine Situation sein kann, in der das Sprachliche versagt, eine Situation, die sprachlich schwer zu fassen ist.
Ziel einer jeden Komödie im herkömmlichen Sinne ist es zunächst, das Publikum zu unterhalten, es zum Lachen zu bringen.
„Beim Lachen wie in der Kunst geht es um Grenzüberschreitungen, um ein Herausheben aus dem Alltag, um eine Differenz zur Lebenswelt“ (Hüttinger: 9). Beim Lachen erhebt sich der Mensch über alle kulturellen Grenzen. Das Lachen ist Explosion, Entladung, Befreiung, es ist ganz Bauch als Gegenpol zum Kopf. „Das Lachen steht nie auf einer Seite, es ist nie eindeutig festlegbar, kategorisierbar oder deutbar. Per se ist es ständig in Bewegung, bipolar, mehrdeutig und zwiespältig“ (Hüttinger: 35). Und es schließt schon rein körperlich ein Sich-Öffnen der Persönlichkeit ein.
In jeder Kultur gibt es bestimmte Lachsituationen, d.h. soziale Verabredungen, wann gelacht wird. Witze werden z.B. immer durch bestimmte Hinweise deutlich markiert. Sie beginnen oft mit bekannten Einleitungsformeln, wie z.B. „Kennst du den ...?“, die bereits auf die Situation und auf das Lachen einstimmen sollen. „Lachen (...) fußt auf einem komplizierten, sozial- kommunikativen Geflecht von Verabredung...“ (Jansen: 13). Auch das Theater kann zu dieser Art sozialen Verabredung gehören, in deren Rahmen nun die Theatervorstellung Grund zu gemeinsamen Gelächter liefert.
Dieses Lachen als theatrales Vergnügen soll im Folgenden in zwei Richtungen untersucht werden, zum einen von Seiten der Darsteller und zum anderen von Seiten der Zuschauer. Die Untersuchung bezieht sich dabei vor allem auf fremdsprachige Akteure und ein fremdsprachiges Publikum.

### 3.1 Lachen als theatrales Vergnügen – die Sicht der Darsteller

In den bisherigen Ausführungen wurde bereits dargelegt, dass besonders im Laienbereich mit den schon vorhandenen Erinnerungen und Erfahrungen der Darsteller

gearbeitet werden muss. Das Einfangen des Publikums und damit ein Erfolg auf der Bühne sind nur möglich, wenn der Ausdruck in Bewegung und Stimme ganzheitlich ist, d.h. wenn die Spielhaltung einer Figur gefunden wurde. Dazu bedarf es sehr viel Grundlagenarbeit. Das Grundspektrum erlebbarer Gefühle, das jeder Mensch in sich trägt, muss für die Bühne verfügbar gemacht werden.
Bewegungs-, Atem- und Stimmübungen helfen dabei, sich dieses Spektrums bewusst zu werden bzw. dieses auf der Bühne abrufbar zu machen.
Gerade in der Anfangsphase einer Produktion bedarf es allerdings auch großen Mutes von Seiten der Darsteller, sich auf neue Situationen einzulassen, denn Theater „ist nicht das Gewöhnliche, sondern eher das Verwunderliche. [Es] ist nicht die Regel des Alltagslebens, sondern eher die Ausnahme“ (Koch 1991: 42).
Auf der Bühne muss man deshalb bereit sein, vom Bekannten, Gewohnten loszulassen, alles fahren zu lassen, ständig vorbereitet, auf Neues und Unvorhergesehenes zu reagieren. So kann man sich und andere überraschen. Diese Überraschung ist der Schlüssel zur Komik.
Im Probenverlauf treten oft körperliche, sprachliche und auch emotionale Hemmungen und Blockaden auf, die den Probenprozess behindern und Auslöser für Spannungen unter den Akteuren sind, die schnell überwunden werden müssen. Hier kann der subversive Charakter des Lachens bewusst genutzt werden, denn lachend reagiert man angstfreier und damit auch offener. Ein humorvoller Umgang innerhalb der Gruppe, der sich auch aus dem Text und den daraus resultierenden Spielideen ergibt, hilft, diese Hemmungen abzubauen.
Momente des gemeinsamen Lachens während der Probe sind daher ein wichtiger Bestandteil der Motivationsstruktur für das Theater-Spiel. Sie zeigen oft einen Durchbruch in der Probenarbeit an, wenn es dem Spielleiter bzw. Regisseur gelingt, sie für den Probenprozess nutzbar zu machen. Die daraus resultierende Spielfreude der Darsteller überträgt sich in der Regel auf alle anderen Mitwirkenden und trägt oft zur Entwicklung neuer Spielperspektiven bei.
Theater im interkulturellen Bereich muss vor allem mit ursprünglichen menschlichen Reaktionen arbeiten. Die nonverbalen Zeichen des Theaters bieten dafür offenere Verständigungsmöglichkeiten. Man sollte sich als Spielleiter bei einer Inszenierung im fremdsprachigen Bereich nicht auf Wortkomik verlassen. Prinzipiell ist der Einsatz eines gewissen Wort- und Sprachwitzes natürlich wünschenswert. Man kann jedoch nicht davon ausgehen, dass dieser vom fremdsprachigen Publikum immer verstanden wird.
Charakterkomik dagegen ist in gewisser Weise unumgänglich. Jede komische Figur hat eine individuelle, komische Prämisse; eine spezielle Weltsicht, die auf ausgeprägte, grundlegende Weise von der „normalen“ Weltsicht abweicht, z.B. Naivität, Geiz, Zerstreutheit usw.
Und jede komische Figur muss mit so viel Menschlichkeit, mit so vielen positiven Zügen ausgestattet sein, dass das Publikum sich bis zu einem gewissen Punkt mit ihr identifizieren kann, damit es Anteil am Geschehen nimmt. Gleichzeitig braucht sie unbedingt einige Fehler. „Die Fehler einer komischen Figur dienen dazu, eine

emotionale Distanz zwischen ihr und den Zuschauern (...) zu schaffen, so dass diese ungeniert darüber lachen können, wenn jemand beispielsweise auf einer Bananenschale ausrutscht" (Vorhaus: 64).
Eine der sichersten Formen der Komik im interkulturellen Bereich ist ohne Zweifel die Handlungs- bzw. Situationskomik, da das Missverhältnis zwischen menschlichen Absichten und deren Realisierung m.E. die Basis für einen kulturübergreifenden Humor darstellt.
Überall auf der Welt wirkt bereits eine gewisse Inkongruenz erheiternd, sei es nun ein für einen bestimmten Anlass unpassendes Kleidungsstück oder Charlie Chaplins eleganter Kopfsprung in einen offensichtlich viel zu seichten Teich.
Dem Regisseur oder Spielleiter steht ein ganzer Apparat an Handwerkszeug zur Verfügung, mit dessen Hilfe Komik auf der Bühne in gewisser Weise planbar wird. An dieser Stelle seien nur einige wenige Grundprinzipien bzw. -regeln genannt:

- das Prinzip der Wiederholung, nach Bergson auch „Springteufel" genannt;
- das Prinzip der Inversion – der unerwartete Rollentausch im Verhalten von Personen in einer bestimmten Situation, z.B. Kinder übernehmen die Rolle des verantwortungsvollen Erwachsenen im Streit mit ihren infantilen Eltern;
- das Schneeball-Prinzip – eine Wirkung, die um sich greift, indem sie sich selbständig fortsetzt. Eine völlig bedeutungslose Ursache führt damit zwangsläufig zu einem bedeutsamen aber unerwartetem Ergebnis;
- die Dreierregel (Setup, Setup, Payoff – Einführung, Bestätigung, Verstoß).

Damit Komik auf der Bühne funktionieren kann, muss sie leicht und spielerisch wirken. Sie ist aber tatsächlich sowohl inhaltlich-thematisch als auch spieltechnisch sehr kompliziert und immer auch vom Mut der Darsteller abhängig. Um zu verdeutlichen, was trotz des bewährten Handwerkszeugs das Gelingen auf der Bühne so schwierig macht, soll hier Bergson (13f.) zu Hilfe gezogen werden, der folgenden Satz zum allgemein gültigen Gesetz erklärt: „Wenn eine bestimmte komische Wirkung eine bestimmte Ursache hat, so kommt uns die Wirkung um so komischer vor, je natürlicher wir ihre Ursache finden." Und genau hier liegt das Problem. Eine Inszenierung beruht immer auf Absprachen. Ohne ein Minimum an Absprachen kann sie nicht funktionieren. Alle Beteiligten kennen den szenischen Ablauf des Stückes, jeder Satz, jede Bewegung werden unzählige Male geprobt.
Ein inszeniertes Stolpern oder Erschrecken wirkt aber nur dann komisch, wenn es absichtslos und natürlich erscheint. Gerade dieses scheinbar unbewusste, zufällige Agieren des Schauspielers auf der Bühne bedarf intensiver Probenarbeit und Wiederholung und gehört mit zu den größten Herausforderungen bei der Inszenierung einer Komödie mit Laiendarstellern. Aber das Ergebnis, der Erfolg bei der Aufführung, ist für alle Beteiligten eine unvergessliche Erfahrung. Die harte Probenarbeit wird überaus belohnt, wenn das Publikum bei der Aufführung lacht.

Der Applaus, das „Brot der Schauspieler", ist ohne Frage für jeden Darsteller wichtig. Applaus beruht jedoch ebenfalls auf einer sozialen Verabredung. Wenn das Stück zu Ende ist, wird applaudiert, was genauso bloße Höflichkeit sein kann. Das Lachen des Publikums dagegen ist die ehrlichste Form des Beifalls, denn ein Theaterpublikum lacht nur, wenn es wirklich lachen muss. Ein lachendes Publikum ist der beste Applaus.

## 3.2 Lachen als theatrales Vergnügen – die Sicht des Zuschauers

Auf der Grundlage des klassischen Kommunikationsmodells könnte man auch ein Modell der Humorkommunikation erstellen (vgl. Kassner: 61ff.). Voraussetzung für den gewünschten Humorerfolg ist die Übereinstimmung des Kodes des Humorsenders, in unserem Fall der Darsteller, mit dem des Humorempfängers, des Publikums. Eine Übereinstimmung des Kodes ist wiederum abhängig von der Qualität des gesendeten Humors und der erwarteten Humorqualität des Empfängers. Die Erwartungshaltung des Empfängers kann durch die Vergrößerung seiner Humorsensibilität positiv beeinflusst werden. Damit vergrößert sich die individuelle Bandbreite des Humors und ein positiver Humorerfolg, ein Lachen, wird wahrscheinlicher. Die Humorsensibilität des Empfängers ist von individuellen Persönlichkeitsfaktoren des Empfängers und dem situativen Kontext abhängig usw.
Man könnte dieses Gedankenspiel noch länger fortführen, doch bleibt es eben immer nur das – ein Spiel.
Lachen ist nun einmal nicht planbar. Auch die Faktoren, unter denen das Lachen im Theater funktioniert, sind äußerst vielfältig und nicht vollständig kalkulierbar. Hier spielen das Alter des Publikums, Anzahl und Verfassung der Zuschauer, die Spiellust des Ensembles und noch unzählige weitere Faktoren mit hinein.
Theater ist eine Kunst, bei welcher die Aktion des lebenden Körpers im Zentrum steht. Alle Abläufe auf der Bühne erlebt das Publikum unmittelbar. Das Lachen der Zuschauer ist somit eine direkte, körperliche Antwort auf körperliche Kunst. Der Zuschauer hat die Möglichkeit, mit dieser körperlichen Antwort auch in das Schauspiel einzugreifen (vgl. Hüttinger: 215), denn genauso wie ein Lachen die Darsteller beflügelt und motiviert, kann ein Nicht-Lachen irritieren, verunsichern, ja zerstören.
Die Komödie soll hier in Bezug auf den Rezipienten nach Wolfgang Iser (399ff.) als Kipp- Phänomen bezeichnet werden; als ein Kippen von Distanz zu Nähe und umgekehrt. Komik als Resultat einer Handlung, auch einer Bühnenhandlung, weist eine permanent instabile Haltung auf. Diese Instabilität setzt sich in der Haltung der Rezipienten fort.
Die Tragödie erhält die Illusion aufrecht und den Zuschauer meist in bewusster Distanz. Sie bevorzugt die so genannte Guckkastenbühne, die auf dem strikten Gegenüber von Zuschauerraum und dem von drei Seiten gerahmten Bühnenkasten beruht.

Die Komödie dagegen versucht, die Illusion zu zerstören und die Distanz zum Zuschauer zu durchbrechen. Oft wird sogar direkter Kontakt aufgenommen. Der Zuschauer wird unvermittelt angesprochen und in die Bühnenhandlung miteinbezogen. Man spricht dabei vom Aufmachen der vierten Wand. Ein permanentes Kippen in den Distanzverlust ist die Folge; scheinbar distanzierte Rezipienten werden zu distanzlosen Mitspielern. Die Komödie versucht so ihre eigenen Grenzen zu durchbrechen. Sie sucht das Lachen als Dialog mit dem Publikum. Gleichzeitig ist im Lachen selbst die Distanz wieder gegeben. Die Schauspieler dürfen nicht aus ihrer Rolle fallen, d.h. sie dürfen auf keinen Fall lachen, wenn die beabsichtigte Wirkung beim Publikum erzielt werden soll. Ein Schauspieler, der auf der Bühne komisch sein will, wirkt lediglich albern. Das scheinbare Unlustgefühl beim Betroffenen, also beim Darsteller, muss auch als solches gespielt werden. Nur dann entsteht beim Zuschauer ein Lustgefühl, das sich im Lachen entladen kann. Gerade die Situationskomik beruht im Grunde auf einem tragikomischen Vorgang – komisch für den Zuschauer; tragisch oder scheinbar tragisch für den Betroffenen, den Darsteller.

Der Zuschauer lässt sich mit dem Lachen auch körperlich auf das Schicksal der Figuren ein, er entwickelt eine gewisse Empathie; zugleich behält er aber auch Distanz aufgrund seiner bereits gelebten Erfahrung, sein Lachen ist immer auch ein erkennendes.

„Das Lachen wirkt kathartisch, weil es ausdrückt, dass nichts endgültig, alles relativ und ambivalent ist“ (Hüttinger: 217).

Und ist das nicht generell der Zweck der Kunst? Könnten wir Wirklichkeit unmittelbar und bewusst aufnehmen, bräuchten wir die Kunst nicht, auch nicht die des Theaters (vgl. Bergson: 104ff.). Unsere überaus pragmatische Wahrnehmung nutzt lediglich eine Simplifikation der Wirklichkeit. Alles, was nützlich erscheint, wird klassifiziert, die Dinge selbst sehen wir nicht. Diese Tendenz verstärkt sich unter dem Einfluss von Sprache und Kultur. Ein Schleier, der uns beständig vorgaukelt, dass die Dinge so sind, wie sie sind, liegt zwischen unserer Wahrnehmung und der Wirklichkeit. Dem theatralen Lachen kann es hier für einen winzigen Moment gelingen, diesen Schleier zu heben, denn wenn wir lachen, dann passt da etwas nicht zusammen, dann ist da etwas anders, als wir es erwartet haben. Ein erster Schritt zur Erkenntnis.

## Literatur

Bergson, Henri (2001): Das Lachen. Zürich.

Bräuer, Gerd (1995): KulturErfahren versus KulturErkennen – Theater als Medium für den Fremdsprachenerwerb. In: Koch, Gerd et al. (Hg.): Theatralisierung von Lehr- Lernprozessen. Berlin/Milow, 165-184.

Braunschmid, Angelika (2001): Das Phänomen Humor. Die heilende Wirkung des Lachens wird wieder entdeckt. Linz.

Freud, Sigmund (1991): Der Witz und seine Bedeutung zum Unbewußten. Frankfurt a.M.

Hüttinger, Stefanie (1996): Die Kunst des Lachens – Das Lachen in der Kunst: ein Stottern des Körpers. Frankfurt a.M. et al.

Iser, Wolfgang (1976): Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hg.): Das Komische. Poetik und Hermeneutik. Bd.7. München, 398-401.

Jansen, Wolfgang (2001): Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung. Lachen als Essenz des theatralen Vergnügens. In: Jansen, Wolfgang (Hg): Über das Lachen. Aufsätze. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Bd. 7. Berlin, 9-28.

Lanfranchi, Corina (1995): Dimitri-Humor. Gespräche über die Komik, das Lachen und den Narren. Dornach.

Kassner, Dieter (2002): Humor im Unterricht. Baltmannsweiler.

Koch, Gerd (1995): Einleitung. In: Koch, Gerd et al. (Hg.): Theatralisierung von Lehr- Lernprozessen. Berlin/Milow, 9-19.

Koch, Gerd (1991): Es darf gelacht werden! Oder: Komisches Ü/üben. In: Koch, Gerd/Vaßen, Florian (Hg.): Lach- und Clownstheater. Die Vielfalt des Komischen in Musik, Literatur, Film und SchauSpiel. Frankfurt a.M., 41-54.

Kraepelin, Emil (2001): Zur Psychologie des Komischen. Schutterwald/Baden.

Schmidt, Angela/Sudahl, Gerlinde (1995): Theater als Medium. In: Koch, Gerd et al. (Hg.): Theatralisierung von Lehr- Lernprozessen. Berlin/Milow, 121-135.

Tselikas, Elektra (1999): Dramapädagogik im Sprachunterricht. Zürich.

Vorhaus, John (2001): Handwerk Humor. Frankfurt a.M.

### Internetquellen

Spiegel Online (2007): Alles Schiller, oder was?! http://www.spiegel.de/sptv/tvthema/0,1518,457895,00.html <26.8.2007>.

# „Lachen mit“ und „Lachen über“. Heiteres über Präpositionen und Mantafahrer im DaF-Unterricht

*Martin Lange (Kiel)*

Um im Deutschkurs der Universität aufgenommen zu werden, müssen Studienbewerber, die nicht über einen deutschen Schulabschluss verfügen, zunächst das Zertifikat Deutsch mit einem guten oder sehr guten Ergebnis abschließen. Eifrig versuchen sie, an der Volkshochschule meiner Heimatstadt ihre noch schwachen Fertigkeiten zu verbessern, pauken Vokabeln und lernen, sich vorsichtig tastend im Minenfeld der deutschen Grammatik zu bewegen.

In dieser Woche sind im Deutschkurs die „Wechselpräpositionen“ dran. Nicht genug, dass die Deutschen von jeder Sache wissen wollen, ob „der“, „die“ oder „das“ vorausgehen muss (wir reden hier erst gar nicht von unbestimmten Artikeln und dem Nullartikel – alleinherrschend in den meisten Sprachen dieser Welt…), oh nein! Der Deutsche, so macht es die Lehrerin mit großem Eifer an diesem Abend vor, geht an *die* Tafel, aber er steht an *der* Tafel. Aha! Man muss nur fragen (wie immer ...); diesmal fragen wir: „WOHIN geht sie?“ Es folgt der Akkusativ (wir notieren). Die Frage: „WO steht sie?“ liefert uns den Dativ. „WANN auch, aber das machen wir am Donnerstag, erst einmal üben wir WO und WOHIN!“, ruft die Lehrerin und verteilt kleine Karteikarten, auf denen Örtlichkeiten im Klassenraum benannt sind: *-r Tisch, -r Stuhl, -e Tür, -s Fenster, -e Fensterbank*. Sergej bittet nun Yuan, „Geh an die Tür!“ Die Lehrerin ruft: „Wo steht Yuan jetzt?“ Die Antwort kommt im Chor „An der Tür!!!“. Toll, jetzt dürfen alle üben. Mit Leib und Seele wird nun Grammatik in Befehle, Bewegung und Fragen umgesetzt:

Paolo ist auf *die* Fensterbank geklettert, Olena ist kichernd unter *den* Tisch gekrochen („WOHIN?"). Die Lehrerin steht in *der* Ecke und hört, dass Spaßvogel Khalil kurzzeitig das Inventar der Handlungsorte erweitert hat, sein Freund Oleg sich aber weigert, in *den* Papierkorb zu steigen, also bleibt Oleg vor *dem*selben stehen. Bei den anderen geht es Schlag auf Schlag: „Auf den Stuhl? – Akkusativ!", „Neben der Tafel? – Dativ, natürlich!" Nach einiger Zeit sitzt der Stoff, die Kursteilnehmer sind auf die Stühle gestiegen, haben auf dem Pult gestanden, unter dem Tisch gewartet. Alle sind ein bisschen erschöpft, aber WO und WOHIN sind magische Wörter …, Grammatik ist toll. Heute üben sogar alle freiwillig ein bisschen länger. Da fällt Paolo ein, dass er dringend seinen letzten Zug bekommen muss. Entsetzt schaut er auf die Uhr, springt auf, zieht sich an und stürmt hinaus, die Treppe hinunter, über den Hof. Ah, der Taxistand: Er steigt hinten ein.

> Der Taxifahrer dreht sich um und fragt: „Wohin?"
> – Ohne zu zögern antwortet Paolo: „Akkusativ!"

Eine hübsche Geschichte, über die jeder lachen kann, der sich wie Olena, Yuan und Sergej mit den merkwürdigen Regeln über den Gebrauch deutscher Präpositionen vertraut machen muss. Später kann man quasi „mit"lachen mit einem Paolo, in dessen Position man sich selbst einmal befand ... Das Lachen „über" bedarf weiterer Fortschritte, bevor man sich erheben darf – über andere – vielleicht sogar über … deutsche Muttersprachler!

Kommen wir noch einmal auf unseren Ausgangspunkt, die Präpositionen, zurück: Wieder anders als die Wechselpräpositionen scheinen die, die „nicht wechseln", auch so ihre Eigenheiten zu haben, denn manche verlangen nur den Dativ, andere nur den Akkusativ.

Auf die Melodie von Johann Straußens schwungvollem Walzer „An der schönen blauen Donau" gibt es den wunderbaren Text: „aus, au-ßer, bei, mit … nach, seit, ... von, zu". Der Lehrer stimmt die Melodie an, alle singen wieder und wieder den Dativ-Walzer. („Ja, Carlito, auch „*gegenüber*" hat den Dativ, aber das klingt nicht so gut in dem Lied." … „*Entlang*? – Ja, Carlito, „*entlang*" hat manchmal Dativ, aber nicht immer. Das besprechen wir am Donnerstag …").

„Kennen Sie auch ein Lied für Akkusativ?", fragt Svetlana. Darauf hat der Dozent nur gewartet, hat er sich doch den Akkusativ-Rap überlegt („Vierviertel-Takt, das ist auch moderner als der Dativ-Walzer mit 1,2,3 … 1,2,3). Nach und nach steigen alle Teilnehmer in den Rhythmus des Dozenten ein, der abwechselnd in die Hände klatscht und mit den Fingern schnippt, bis alle mitmachen. „Ein fetter Beat", würden eingefleischte Rapper sagen, und zu diesem singt nun auch noch der Dozent – seinen Rap:

> „Bis, durch, für, ge-gen, oh-ne, um? –
> Akkusativ ! Sonst klingt es dumm."

Mit einem coolen Kniefedern und seltsam abgespreizten Fingern, wie er es auf MTV bei schwarzen „Gangsta-Rappern" vor brennenden Mülltonnen in der Bronx gesehen hat, schließt der Dozent seine kleine Darbietung. „Krass", sagt der noch viel coolere Mustafa mit der Goldkette: „Können Sie den Text mal anschreiben?" Der Dozent folgt gern der Bitte, und erklärt, dass es ihm körperliche Schmerzen an den Ohren bereite, wenn diese Präpositionen nicht mit dem Akkusativ gebraucht werden: „Es gibt eine Frauenzeitschrift. Die heißt *Für sie* – nicht *Für ihr*!"

Es wird noch einmal gerappt, wobei diesmal alle klatschen, schnippen und singen, bis der sperrige Rhythmus sitzt. Zum Kontrast noch einmal der Dativ-Walzer und nun kommt die Nagelprobe: Einsetzübungen mit wahlweise Dativ oder Akkusativ bzw. fehlenden Präpositionen, die je nach Kasus und semantischem Kontext in Lückensätze einzutragen sind. Beim Lösungsvergleich lernen wir, dass man *nicht* „*nach* seiner Oma" fährt, sondern „*zu* seiner Oma" (höchstens nach „Hamburg" oder „Kleinkleckersdorf am Nil"). Hier nun hält der Dozent es für angebracht, die Teilnehmer auch mit „Manni" dem Manta-Fahrer bekannt zu machen, der als Witz-Topos – zeitgleich mit dem weiblichen Pendant, der Blondine („Die liest ‚Für ihr'") – sogar in Filmen wie „Manta, Manta" auftauchte oder nach dem sich eine Art spätpubertärer Boy Group namens „Manni und die Feiglinge" in den 90er Jahren benannt hatte.

Der Mantafahrer liebt sein Gefährt über alles. Es erinnert entfernt an einen Porsche, ist aber nur eine billige Opel-Version (deshalb auch „Maurerporsche" genannt). Nicht selten ziert ein Fuchsschwanz die Antenne des Manta. Der Stundenumfang, den der Mantafahrer mit dem Tieferlegen des Wagens, dem Aufziehen breiter Felgen und Reifen, dem Anbringen protziger Zierleisten an seinem Fahrzeug oder dem Einbau großer Lautsprecherboxen zubringt, steht in reziprokem Verhältnis zu seinem Sprachvermögen und dem Level seiner Schulbildung. So wie große Teile der Bevölkerung Russlands trefflich über den „neuen Russen" lachen können, der durch dubiose Geschäfte bei der Einführung der Marktwirtschaft zu Geld gekommen ist und sich demonstrativ mit Rolex-Uhr, großem Wagen und protzigem Gehabe in der Öffentlichkeit präsentiert, so erhebt sich mancher Deutsche gern über den Mantafahrer, dessen Unvermögen dieser durch Protz und Chrom, die Äußerlichkeiten seines Autos, zu überdecken sucht.

Sind die Deutschlerner erst einmal auf dem Weg, sich sprachlich und gesellschaftlich zu integrieren, ist es für sie wunderbar, Dinge zu wissen und zu können, die manchem Deutschen abgehen, wie eben dem schon bekannten Mantafahrer. Über diesen dürfen sie sich erheben, hat sich ihnen doch der Reichtum der Sprache erschlossen, der ein anderer Reichtum ist als Breitreifen, Boombox und die Cowboystiefel, mit denen der Mantafahrer seine Clubkameraden beeindrucken kann, nicht aber den, der über Präpositionen und deren Gebrauch Bescheid weiß:

> Es ist kurz vor 18 Uhr, also bald Geschäftsschluss (auch so ein Wort, das manche Ausländer erst hier in Deutschland kennen lernen…). Der

> Mantafahrer ist also mit dem Manta unterwegs, als ihm einfällt, dass sein Kühlschrank zu Hause leer ist. Mit verspiegelter Sonnenbrille auf der Nase, den gebräunten Ellenbogen gewohntermaßen lässig hinausgelehnt (der von just jener Gewohnheit gebräunt ist), nähert sich unser Held einem Mann, der – mit mächtigem Schnauzbart unter der Nase und mit einem Straßenanzug angetan – aus der Türkei stammen muss. So jedenfalls vermutet es unser Mantafahrer. Dem vermeintlichen Türken gegenüber wähnt sich der deutsche Mantafahrer natürlich überlegen und verfällt in ein vertrauliches „Du“, als er bremst und sein Gegenüber fragt: „Ey, sach‘ mal, wo geht das denn hier nach ALDI?“ – „ZU ALDI!“ verbessert der andere. Darauf sagt der Mantafahrer: „Was, ALDI hat schon geschlossen?“

Hat der ausländische Deutschlerner erst einmal eine Weihnachtssaison in Deutschland überstanden, klebrigen Glühwein gekostet und spätestens bis zum dritten Advent eine Lebkuchenallergie entwickelt, weil man ihn immer wieder nötigt, doch all die Weihnachtsköstlichkeiten zu probieren, dann weiß man auch, das die Geschenke der zentrale Grund sind für das, was – weiß der Henker warum – hier und da aus unerfindlichen Gründen auch „Christfest“ genannt zu werden scheint. Geschenke, jawohl. Da ist es dann auch ganz wichtig zu vergleichen, wer die besten und teuersten bekommen hat. Auch unser Freund Manni, der Mantafahrer, kann mitreden:

> „Na Manni! Und was hast du zu Weihnachten gekriegt?“, fragt Kollege Kevin vom Mantaclub.
> Manni antwortet etwas verlegen: „’nen DUDEN!“
> Kevin überlegt und überlegt, was das wohl sein mag. Schließlich fragt er: „Und, hast du den schon eingebaut?“

Der Daseinszweck des Mantafahrers, das wissen wir schon, umfasst ja das Tieferlegen des Wagens, das Aufziehen breiter Felgen und Reifen, das Anbringen protziger Zierleisten, vor allem aber die „Einbauten“ wie Hosenträgergurte, Vorverstärker für riesige Lautsprecher (als sei man vom Schwerhörigenverein und nicht vom Mantaclub) und allerlei Zubehörteile, welche ganze Kataloge füllen, auf deren Umschlagseiten sich die üblichen üppigen Blondinen auf Manta-Motorhauben räkeln. In einem dieser Kataloge muss Kevin den obskuren DUDEN vermutet haben, den er für ein Bauteil hält, nicht aber eine Referenz für die Verbesserung sprachlicher Fertigkeiten, die ein wohlmeinender Geist dem linguistisch unterbelichteten Mantafahrer Manni zum Geschenk gemacht hatte.

So erfreut denn auch dieser Witz den fortschreitenden ausländischen Deutschlerner, der – anders als der deutsche Mantafahrer – nicht nur weiß, was ein DUDEN ist, sondern auch, wie man ihn gebraucht.

Diese Fertigkeit ist wohl eine von vielen, die wir DaF-Lehrer und -Lehrerinnen unseren Lernenden vermitteln möchten, und mitunter hilft ihnen der eine oder andere Witz, dass sie sich manche Dinge leichter merken können. Wenn man *mit*-lachen kann oder auch *übe*r jemanden, besonders aber auch einmal – über sich selbst.

# Nationen- und Ethnowitze im interkulturellen DaF-Unterricht

*Annegret Middeke (Göttingen) & Stanka Murdsheva (Sofia)*

## 1 Humor im DaF-Unterricht

Wie die Sprachkompetenz besitzen die Menschen auch die so genannte Humorkompetenz. In der Humorperformanz (wann worüber gelacht wird) offenbaren sich individuelle, aber auch kulturelle Unterschiede. Schon deshalb eignen sich humoristische Texte für den interkulturellen DaF-Unterricht. Im folgenden Beitrag soll gezeigt werden, wie anhand einer konkreten humoristischen Erzählform, den Witzen – genauer: Nationen- und Ethnowitzen –, Aspekte der Stereotypenproblematik im interkulturellen DaF-Unterricht behandelt werden können. Er beruht auf der Konzeption und den Materialien, die im sprachpraktischen Unterricht mit bulgarischen Deutschlernern[1] erprobt und anschließend für eine dreitägige Lehrerfortbildung[2] zusammengestellt wurden. Im theoretischen Teil geht es um die Definition von Witzen im Allgemeinen und von Nationen- und Ethnowitzen im Besonderen sowie um die Problematik von nationalen Stereotypen: Welche kognitiven, affektiven und sozialen Funktionen haben sie? Wie ist mit ihrer funktionalen Ambivalenz als verstehensfundierend (Denk- und Verhaltensökonomie, Komplexitätsreduktion) auf der einen Seite und als verständigungshemmend (Vorurteile

[1] Stanka Murdsheva mit Studenten an der FDIBA der TU Sofia. Zum Deutschunterricht an der FDIBA s. http://www.fdiba.tu-sofia.bg/ <10.5.2008>.

[2] Annegret Middeke & Stanka Murdsheva: Nationen- und Ethnowitze im interkulturellen DaF-Unterricht. Arbeitsgruppe 11. BDV-Jahrestagung in Schumen, 01.04.-03.04.2004.

und Diskriminierung) auf der anderen umzugehen? Im praktischen Teil geht es um die Räume, Wege und Grenzen des Einsatzes von Nationen- und Ethnowitzen im interkulturellen DaF-Unterricht.

## 2 Zum Witz

„Der Witz", heißt es in Sanders „Wörterbuch der Deutschen Sprache" (844), ist die „Fähigkeit des Geistes, in schlagfertiger Verknüpfung den Dingen eine überraschende Seite abzugewinnen und diese in schlagender Kürze anschaulich darzustellen". Der Witz kann als selbständiger, fiktionaler, komisch pointierter Prosatext in mündlicher und/oder schriftlicher Form angesehen werden, dessen besonderes Merkmal die komprimierte, intellektuell zugespitzte sprachliche Form ist. Witze sind zumeist kurz – „Eile ist des Witzes Weile", sagte schon der Surrealist Kurt Schwitters –, doch nicht in der textuellen Kürze an sich, sondern in der Verkürzung, dem Aussparen von deskriptiven Erläuterungen und dem Ausweichen in die Allusion, was dem Hörer/Leser das Gefühl vermittelt, zu einer eingeschworenen Gemeinschaft zu gehören, liegt seine Attraktivität begründet. Der Witz „Sagt ein Ossi zum Wessi: ‚Wir sind ein Volk.' Sagt der Wessi: ‚Ja, ja, wir auch.'" beispielsweise ist nur dem verständlich, der über den lokalen (Deutschland) und zeithistorischen (die politische „Wende" 1989) Hintergrund sowie die gesellschaftliche Grundstimmung bezüglich der deutsch-deutschen Beziehungen im Land informiert ist, was auch heißt, dass ihm die typisierenden Kollektivbezeichnungen „Ossi" und „Wessi" vertraut sein müssen. Das Verstehen von Witzen setzt aber nicht nur „kulturspezifische[s] Vorwissen" (Schubert: 137), sondern auch entsprechende Wertungen beim Hörer/Leser voraus und verlangt ihm eine mehr oder weniger große emotive Korrespondenzbereitschaft ab. „So liegt es nahe", meint deshalb Lixfeld (1978a: 18),

> den Witz als Träger von Informationen und Intentionen im Kommunikationsprozeß, als Denknorm und Verhaltensmuster schaffendes oder zumindest verfestigendes oder jedoch als kritisierendes und in Frage stellendes Medium der Bewußtseinsbildung zu betrachten.

Nach Lixfeld (1978b: 15) besitzt der Witz primär eine gesellschaftskritische Bedeutung, welche in der Funktion, „in kulturelle Bereiche kritisch, tendenziös, aggressiv, oft mit einer Intention des Ändernwollens einzugreifen", begründet liegt. Aus psychologischer Sicht ist außer Angstüberwindung, Spannungsabbau und Lusterwerb die „Veredlung" des Hässlichen und Schlechten eine der wesentlichen Funktionen des Witzes. Aus interkultureller Sicht ist der Witz vor allem „ein Medium, in dem das Eigene und das Fremde, die Autostereotype als Selbstinterpretation und die Heterostereotype als Interpretation des bzw. der Anderen formuliert" werden (Schubert: 138).

Als Nationen- und Ethnowitze werden sowohl Witze *von* als auch *über* Nationen und ethnische(n) Gruppen bezeichnet. Die Zielgruppe wird durch die Nationalität, die Religion, die Ethnie oder die regionale Zugehörigkeit bestimmt. Nationen- und Ethnowitze beruhen auf Klischeevorstellungen und weisen stets eine mehr oder weniger große Anzahl an Stereotypen auf.
In Bezug auf die Kulturen Südosteuropas bringt Schubert (143) den Aufschwung des Witzes, der als „Kommunikationsform der Moderne" den Schwank ablöste, mit dem „Zusammenbruch der historischen Großreiche" in Verbindung und bietet damit auch eine Erklärung für die Konjunktur von Ethno- und Nationenwitzen in diesem Kulturraum an:

> Den modernen Staatenbildungen im Südosten lag wie im übrigen Europa das nationalstaatliche Prinzip zugrunde. (...) Erst jetzt wurden Kategorien wie „ethnische Gruppe", „Nationalität" und „Nation" relevant und zur Behauptung des Eigenen gegenüber dem Anderen bzw. Fremden funktionalisiert. Die politischen Realitäten machten es gleichwohl erforderlich, sich auf Unterschiede zwischen dem „Eigenen" und dem „Fremden", dem Andersartigen einzustellen. Dieser Prozeß spiegelt sich in den Witzen wider. Einerseits ist in ihnen die Abwehr gegenüber dem Anderen und die Destabilisierung des Eigenen, andererseits der tolerierende und im positiven Sinne regulierende Kompromiß im Verhältnis zum Anderen erkennbar (Schubert: 143f.).

## 3 Bestandsaufnahme: Witze in DaF-Lehrwerken

Hohenhaus zeigt – mit Rekurs auf die von Crystal postulierten „applied ludistic linguistics" – zahlreiche Einsatzmöglichkeiten von humoristischem Material im Sprachunterricht (an britischen Hochschulen) auf. Er bezieht sich vor allem auf die Bereiche Phraseologie, sprachliche Register und Varietäten, Lexik und Übersetzung – ergänzen ließe sich Grammatik –, und plädiert dabei vor allem für einen *unverkrampften* Umgang mit Humor (vgl. Hohenhaus: 434).
Empfehlungen und Vorschläge, wie man „[m]it Witzen Deutsch lernen" kann, sind in dem gleichnamigen Buch von Anne Spier enthalten. In der Sammlung von 520 nach Themen und Lernniveau geordneten Witzen für den Sprachunterricht Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache werden bewusst nur solche Witze berücksichtigt, die kein spezielles Fach- oder Kulturwissen erfordern und außerdem politisch korrekt sind (Spier: 15f.).[3] Einige sind mit einer kurzen didaktischen Erläuterung versehen, in welchen Kulturen sie aus welchen Gründen nur mit Bedacht oder gar nicht für Unterrichtszwecke verwendet werden sollten.

[3] „Kategorien und Themen, die ausgeschlossen wurden", finden sich im Kapitel „Zum Aufbau der Witzsammlung" (Spier: 15f.).

Zu Recht weist Hohenhaus (443) darauf hin, dass die Anwendungsmöglichkeiten von humoristischem Material im Sprachunterricht zumeist auf „die Funktion eines ‚Vehikels'" beschränkt werden. Diese Funktion überwiegt auch in den Sammlungen von Witzen oder Dossiers, die im Internet, etwa auf www.deutsch-als-fremdsprache.de/infodienst oder www.daf-portal.de/unterrichtsideen, zu finden sind,[4] und in den Lehrbüchern für Deutsch als Fremdsprache. Überhaupt sind Witze in der in Abschnitt 2 dieses Beitrags dargestellten textuellen Form eine Seltenheit.[5] Häufig werden jedoch humoristische Cartoons für den Einstieg in ein neues Thema gewählt (z.B. Sprachkurs Deutsch neu 5: 228f.; Auf neuen Wegen: 72).[6] In anderen Lehrwerken werden mit Cartoons Zitate, Sprichwörter und andere Texte illustriert (s. Berliner Platz 3: 135; Unterwegs, Materialienbuch: 19) oder die Lerner aufgefordert, lustige, ernste, spannende usw. Geschichten zu schreiben (em Brückenkurs, Kursbuch: 43; em Brückenkurs, Arbeitsbuch: 44).
Eine Ausnahme bildet in gewisser Hinsicht das Lehrbuch „Delfin", da es nicht nur zahlreiche Witze enthält, sondern auch „Humor und Alltag" als eigenes Thema anbietet (Delfin: 168-170). Dies besteht aus den drei Komponenten Eintauchen, Lesen und Hören. Es enthält Witze verschiedener Arten, darunter aber keine „tendenziösen", d.h. nach Freud keine obszönen, aggressiven, zynischen oder skeptischen Witze. Wie andere authentische Texte in DaF-/DaZ-Lehrwerken werden die Witze vor allem für das Training der Fertigkeiten Lesen und Hören eingesetzt. In der methodisch-didaktischen Aufbereitung der Witze dominieren charakteristische Formen wie Zuordnungs- oder richtig-/falsch-Übungen sowie Ergänzungsübungen. Eine Auseinandersetzung mit dem Witz als solchem, seinem Aufbau und den Inhalten findet auch in dem ausdrücklich mit „Humor und Alltag" betitelten Kapitel nicht statt.
Humoristische Unterrichtsmittel in den gesichteten DaF-/DaZ-Lehrwerken dienen, wie auch bei Spier (150ff.) zu lesen ist, hauptsächlich als Einstieg in ein Thema, zum Veranschaulichen oder als Schreib- und/oder Sprechanlass.[7] Das aber bedeutet, dass das humoristische Material „theoretisch auch unabhängig davon, ob [es] als komisch empfunden wird" (Hohenhaus: 443), seinen spracherwerbsbezogenen Zweck erfüllen könnte. Erst wenn die Frage, „*warum* ein gegebenes Beispiel komisch ist" (Hohenaus: 443; Hervorhebung im Original) in den Vordergrund rückt, ergeben sich Anwendungsmöglichkeiten im Bereich der Kulturreflexion und

---

4 Unter der Rubrik „Witze zu Schule und Lernen" findet man z.B. zehn Witze, anhand derer das Leseverstehen geübt werden kann.

5 Zu dem Ergebnis kommt auch Kucharska (108) in ihrem Aufsatz über den „ethnischen Witz im DaF-Unterricht".

6 Beim Einstieg in das Thema „Kommunikation" (Sprachkurs Deutsch neu) werden vor allem die Formen des Verstehens und des Missverstehens analysiert. Die Cartoons stimmen die Lerner auf die Leitmotive des Kapitels ein, bereiten den Boden für den folgenden Diskurs. Der Einstieg in das Thema „Beruf" (Auf neuen Wegen) erfolgt über ein heiteres Berufe Raten.

7 Auch in den Lehrerhandbüchern gibt es keinen methodisch-didaktischen Hinweis, Witztexte, obwohl diese doch Träger von kulturellen Informationen sind, als Grundlage für Kulturreflexionen zu nutzen.

des Interkulturellen Lernens. Die Lerner anzuregen, eigen- und fremdkulturelle Erfahrungen mit Witzen zu überdenken, wäre sicherlich ein geeigneter Weg, sie an das „Abenteuer eines Umdenkens heranzuführen" (Häussermann/Piepho: 401). Eine spannende Herausforderung an den Lerner wie Lehrer stellen – gerade aufgrund der von Schubert dargelegten Ambiguität gegenüber dem Anderen/ Fremden – die Nationen- und Ethnowitze dar.

## 4 Zur Stereotypenproblematik

Mit wie viel Bedacht ein so riskanter Gegenstand mit adoleszenten und jungen erwachsenen Lernern eingeführt und behandelt werden muss, dürfte jedem Lehrer klar sein.[8] Dennoch möchten wir kurz darauf hinweisen, welche Kriterien bei der Auswahl für diese Zielgruppe auf jeden Fall berücksichtigt werden sollten. Neben der sprachlichen Angemessenheit sowie dem Verhältnis von didaktischem Aufwand und „Ergiebigkeit" ist vor allem die Relevanz für die Lerner zu erwägen: Thematisiert der Witz Bereiche, die für die Lerner von Interesse sind, und verfügen die Lerner über ausreichend kulturspezifisches Wissen, um den Witz nicht nur verstehen, sondern auch kritisch reflektieren zu können?
Unsere didaktischen Überlegungen zum Witz, vor allem zum Ethno- und Nationenwitz, im interkulturellen DaF-Unterricht gehen von der Leitfrage aus, ob und in welcher Weise ein reflexiver Umgang mit Stereotypen erreicht werden kann.

Wie alle Stereotype sind auch Ethnostereotype – nach Hoffmann (86) „typisierte Eigenschaften", die „ethnisch bezogenen Gruppen" mental zugewiesen werden –, vor allem dadurch wirksam, dass sie kollektiv und generalisierend sind. Neben den bekannten negativen Funktionen, deren destruktivster Aspekt es ist, Menschen aus einer anderen Kultur geringschätzig zu bewerten, besitzen Stereotype aber auch konstruktive Funktionen, da sie eine „selbstverständliche Orientierungshilfe im Alltag" darstellen, „die soziale Umwelt in verständliche und überschaubare Gruppen von Erscheinungen zusammenfassen und damit die chaotische Überfülle an Signalen strukturieren" (Spillmann/Spillmann: 29).[9] Deshalb geschieht gerade in

[8] Was für eine Gratwanderung der Umgang mit Nationen- und Ethnowitzen ist, wird z.B. auf der Internetseite „Interkulturelle Witze" der Zeitung „ethnotrade" (http://www.ethnotrade.de/php/witze04.php) deutlich, auf der nachdrücklich betont wird, dass man „keine religiösen oder nationalen Gefühle beleidigen" wolle und deshalb „[n]ahezu alle Witze mit Bezug zu bestimmten Religionen oder Nationalitäten (…) zuvor Angehörigen der Religionsgemeinschaften vorgelegt [habe], um sicher zu gehen, dass kein Witz politisch unkorrekt ist."

[9] Eine differenzierte Beschreibung findet sich bei Quasthoff (39ff.), die folgende Funktionen von Stereotypen unterscheidet. 1. eine kognitive Funktion, die bei der Informationsverarbeitung hilft: (Über-) Generalisierungen stellen unter Umständen einen durchaus vernünftigen interkulturellen Lernmechanismus dar, indem sie helfen, Informationen aus einer fremden Kultur einzuordnen. 2. eine affektive Funktion, die bei der Rationalisierung psychischer Einstellungen hilft: Ein gewisses Maß an Ethnozentrismus im interkulturellen Kontakt ist im Sinne einer funktionierenden Identitätsbildung und eines stabilen psychischen Haushalts als durchaus funktional anzusehen. 3. eine soziale Funktion, die bei der sozialen Organisation hilft: Die Ingroup-Outgroup-Abgrenzung und entsprechende

Begegnungen mit etwas Unbekanntem, wie z.B. einer fremden Kultur, nicht selten, dass Menschen „mehr oder weniger automatisch nach festen Charakteristika [suchen] und zunächst schnell bereit [sind], von Einzelbeobachtungen aufs Ganze hochzurechnen“ (Bausinger: 25).[10]

Dass Stereoytpe in einem engen Verhältnis zum Witz stehen, hat Kothoff in ihrer Studie über „Erzählstile von mündlichen Witzen“ (1997) überzeugend dargelegt. Die zugespitzte, pointierte Form der Witze ist geradezu auf Stereotype angewiesen. Beide bewirken eine „Entlastung des Ichs“, doch ermöglichen Witze, sofern es sich nicht um tendenziöse handelt, durch das Lachen oder Schmunzeln, welches sie auslösen, darüber hinaus einen versöhnlichen, humanisierenden Blick auf das stereotypisierte Objekt. Auch das Einhalten der sprachlich formalisierten Form des Witzes, d.h. das Verdeutlichen und Absichern, dass man sich im Rahmen der Gattung „Witz“ bewegt, schafft in dem Wissen um seine *gattungsbedingte Schärfe* eine harmonisierende Distanz zu der stereotypen Aussage, auf welcher der Witz selbst basiert.

Durch die Beschäftigung mit den Ethnostereotypen in Witzen sollen die Lerner sich ihrer ambivalenten, einerseits verstehensfundierenden und andererseits verstehenshemmenden Funktion bewusst werden, sie sollen Wahrnehmungsfertigkeiten erwerben, mit denen sie sich der Existenz und den Funktionen von Stereotypen bewusst werden, und kognitive Fähigkeiten, mit denen sie diese hinterfragen und auch widerlegen können. Einen wichtigen Lernschritt stellt dabei die Auseinandersetzung mit fremden Stereotypen und Vorurteilen gegenüber der eigenen Gruppe dar, weil durch die direkte Betroffenheit die Differenzen zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmung am stärksten spürbar sind und die Fragwürdigkeit bzw. Unhaltbarkeit von stereotypen Äußerungen am deutlichsten werden.

## 5 Aus der Praxis: Nationen- und Ethnowitze im DaF-Unterricht

Als Einstieg in die Stereotypenproblematik kann die Beschäftigung mit der Fremdwahrnehmung der eigenen Kultur oder der Zielkultur gewählt werden. Im DaF-Unterricht mit bulgarischen Studenten erwiesen sich kurze Sachtexte als geeignet für den ersten Ansatz, z.B. die Rede „Was wir am Vorabend des EU-Beitritts über Bulgarien wissen sollten“ (04.12.2006) des bulgarischen Journalisten Alexander

soziale Kategorisierungen helfen bei der Orientierung in der Sozialstruktur, im Alltag des Zusammenlebens und bei der gegenseitigen Wahrnehmung.

[10] Problematisch daran ist, dass sich diese Art von „Vereinfachungen“, gerade weil sie die Beobachtung steuern und die Wahrnehmung mitbestimmen, „nicht ohne weiteres widerlegen lassen“ (Bausinger: 26).

Andreev[11], die Unterrichtsdokumentation „Dobre Došli im Paradies. Oder: Zum Fremdbild in Bulgarien-Reiseführern" der österreichischen Kulturwissenschaftlerin Marie-Christin Lercher[12] oder der Bericht über den Workshop „Bulgarien und Rumänien im europäischen Integrationsdiskurs" der deutschen Soziologin Katharina Lampe[13] im Rahmen des Seminars „Balkanbilder in Ost und West. Stereotypen auf der Spur". Eine anschließende Gegenüberstellung der Fremdbilder der eigenen Kultur mit den Eigen- und Metabildern[14] kann, so Lercher, so manchen „Aha-Effekt" (165) bewirken.
Der umgekehrte Einstieg in das Thema legt den Fokus auf die Fremd- und Selbstwahrnehmung der Zielkultur (hier der deutschen). Mit Eigenschaftslisten können die Deutschlandbilder sowohl der bulgarischen Lerner als auch von in Bulgarien ansässigen Deutschen (Touristen, Kulturmittlern, mit Bulgaren verheirateten Männern/Frauen) ermittelt werden. Bei einem anschließenden Vergleich der Hetero- und Autostereotype ergeben sich vielschichtige Bilder, deren Disparität, gar Widersprüchlichkeit, erkannt und toleriert werden muss. Gerade in der Diskrepanz wird deutlich, dass sie eben nicht *die* reale Wirklichkeit abbilden, sondern ein Produkt gesellschaftlich und kulturell geprägter Vorstellungen sind, die zeitlich variabel *konstruiert* werden (s. Spaniel: 13).

Witze jedoch brauchen Bilder, die nicht widersprüchlich, nicht mehrschichtig, nicht brüchig sind. Wie sonst könnte die Pointe des folgenden Witzes funktionieren?

> Die Europlaner haben eine neue Horrorvision.
> Im Euro-Himmel sind:
> Engländer die Polizisten,
> Franzosen die Köche,
> Deutsche die Ingenieure,
> Schweizer die Bänker,
> Italiener die Liebhaber.
> In der Euro-Hölle sind:
> Deutsche die Polizisten,
> Engländer die Köche,
> Italiener die Ingenieure,

---

[11] Alexander Andreev ist Leiter der Bulgarischen Redaktion der Deutschen Welle (Bonn); in seiner Rede geht er u.a. auf das Bulgarien-Bild in den deutschen Medien, auf dessen Negativ- und Positivklischees ein.

[12] Marie-Christin Lercher war von 2003 bis 2004 Lektorin der Österreichkooperation an der Universität Plovdiv.

[13] Katharina Lampe war von 2005 bis 2007 Lektorin der Robert Bosch Stiftung an der Universität Ruse.

[14] Ein Metabild enthält die Vorstellungen davon, was man glaubt, wie der andere einen sieht (s. Aifan: 114f.).

Franzosen die Bänker,
Schweizer die Liebhaber.

Im DaF-Unterricht an der TU Sofia wurde einmal der erste Teil, der Euro-Himmel, vorgegeben, anschließend gefragt, wie es in der Euro-Hölle aussieht. Ein anderes Mal wurde mit der Pointe, der Euro-Hölle, begonnen und der erste Teil zur Ergänzung offen gelassen.

Hölle ist,
wo die Deutschen die Polizisten sind,
wo die Franzosen Mechaniker sind,
wo die Engländer die Köche sind,
wo die Schweizer die Liebhaber sind
und wo die Italiener alles organisieren.

Wie sieht der Himmel aus? Ergänzen Sie:

Himmel ist,
wo die ...................... die Polizisten sind,
wo die ...................... die Mechaniker sind,
wo die ...................... die Köche sind,
wo die ...................... die Liebhaber sind
und wo die ............... alles organisieren.

In der anschließenden Reflexionsphase wurde darüber gesprochen, warum der „Höllenteil" witzig ist, der „Himmelteil" für sich alleine stehend noch nicht, wie der Witz funktioniert und warum. Vor allem aber wurden Fragen der kulturellen Stereotype diskutiert: auf welchen Klischees, Vorurteilen, Stereotypen die Pointe aufbaut, wo die Lerner in sich selbst ein Vorurteil gegenüber Angehörigen der in den Witzen benannten Kulturen oder Subkulturen fühlen, was die tiefen Ursachen dieses Vorurteils sind, ob und wie man es überwinden sollte (vgl. Zeuner).
In einem weiteren Schritt wurden nach diesem Muster Witze selbst erfunden, in denen die eigene bulgarische und benachbarte Nationen und Ethnien[15] vorkamen. Beim Erfinden analoger Himmel- und Hölle-Witze entstand eine rege Diskussion über Fremd-, Eigen- und Metabilder.
Entsprechend wurde auch der Witz

> Was unterscheidet einen englischen, einen französischen und einen deutschen Rentner? Der Engländer trinkt seinen Whisky und geht zum Pferderennen. Der Franzose trinkt seinen Wein und geht zur Geliebten. Und der Deutsche? – Nimmt seine Herztropfen und geht weiter zur Arbeit.

[15] Bulgarien und seine Nachbarstaaten Rumänien, Serbien, Mazedonien, Griechenland und die Türkei werden aus „europäischer" Sicht meistens als „Balkanvölker" über einen Kamm geschert.

für die bulgarischen Lerner adaptiert und mit der Frage, was ein bulgarischer Rentner macht, fortgeführt. Nach dem Muster lassen sich auch Witze im Unterricht verwenden wie „Jede Nation sollte ein Buch über den Elefanten schreiben: Deutschland schreibt eine kurze Einführung in das Elefantenohr. Band 1-6, Schweden schreibt, wie man mit einem Elefanten Steuern reduzieren kann“ usw... Fragen wie: Was schreibt die eigene Nation (Bulgarien), was schreiben die Nachbarn, was die Pomaken, die Türken, die Roma in Bulgarien, was schreiben andere Nationen wie Frankreich, England, die USA, Japan usw. sind geeignete Grundlagen für die Reflexion der vorhandenen National- und Ethnostereotype.

Wie Denkstereotype sich in Sprachstereotypen darstellen,[16] kann anhand des Typisierungskonzepts von Bettermann ergründet werden. Bettermann zeigt auf, welchen Denkstereotypen welche sprachliche Formeln zugewiesen werden, z.B. „Typisch Mann!“, „Typisch Frau!“ (bezogen auf das Geschlecht), „Sie sind ein Sommertyp, meine Dame“ (bezogen auf das Aussehen, die körperliche Konstitution), „ein ganz ruhiger Zeitgenosse“ (bezogen auf das Gemüt, das Temperament), „ein Wahnsinnstyp“ (bezogen auf den Charakter, die Ausstrahlung), „er ist ein Realo“ (bezogen auf den Lebensstil, die politische Einstellung) usw. (s. Zeuner).
Die Lerner sollten anhand des folgenden (untypisch langen) Witzes herausfinden, welche Art von Typisierungen darin vorgenommen und welchen Nationalitäten zugeordnet werden.

> Auf einer einsamen Insel mitten im Niemandsland... sind folgende Personen gestrandet:
>
> 2 italienische Männer und 1 italienische Frau
> 2 französische Männer und 1 französische Frau
> 2 deutsche Männer und 1 deutsche Frau
>
> 2 griechische Männer und 1 griechische Frau
> 2 englische Männer und 1 englische Frau
> 2 bulgarische Männer und 1 bulgarische Frau
> 2 schwedische Männer und 1 schwedische Frau
> 2 irische Männer und 1 irische Frau
> 2 russische Männer und 1 russische Frau
>
> Einen Monat später auf der einsamen Insel mitten im Niemandsland…
>
> Der 1. Italiener ermordet den 2. wegen der italienischen Frau.
>
> Die 2 Franzosen und die Französin leben glücklich zusammen in einer „menage a trois“.

[16] Nach Hoffmann (86) erscheinen Ethnostereotype sowohl als Denkstereotype, d.h. als nicht sprachlich manifestierte kognitive Strukturen, als auch als Sprachstereotype, d.h. als vorgeprägte sprachliche Strukturen.

> Die 2 Deutschen haben einen strikten Zeitplan, nach dem sie sich wochenweise bezüglich der deutschen Frau abwechseln.
>
> Die 2 Griechen schlafen miteinander, während die griechische Frau für sie kocht und wäscht.
>
> Die 2 Engländer warten darauf, dass jemand sie mit der englischen Frau bekannt macht.
>
> Die 2 Bulgaren schauen auf den weiten Ozean, schauen die bulgarische Frau an und gehen schwimmen.
>
> Die 2 Schweden tragen sich mit Suizidgedanken, während die schwedische Frau proklamiert, dass ihr Körper ihr gehört, und das Wesen des Feminismus erklärt.
>
> Aber immerhin: Es schneit nicht und die Steuern sind niedrig.
>
> Die Iren fangen an, die Insel in eine Nord- und eine Südhälfte aufzuteilen und eine Destillerie zu errichten. Sie können sich nicht entsinnen, ob auch Sex dabei war, denn nach den ersten Litern Kokosnuss-Whiskey wurde es ziemlich „neblig", doch zumindest wissen sie, dass die Engländer nichts davon bekommen haben...
>
> Der 1. Russe heiratet die russische Frau und lässt sich von ihr scheiden. Er ist der beste Kunde der irischen Destillerie. Der 2. Russe macht Geld mit der Ermordung des Italieners und der Beschaffung von Ausreisevisa für die Bulgaren; er erwirbt die Kontrolle über einen Anteil von 33,4 % an der irischen Whiskey-Destillerie, inklusive der weltweiten Distributionsrechte an die Engländer, und stellt die Griechen als Händler ein. Die 2 Deutschen beschäftigt er als Bodyguards – nach einem strikten Zeitplan – für sich selbst und seine russische Freundin. Und der bulgarischen Frau stellt er eine Anstellung als Babysitterin für ihr erstes Kind in Aussicht. Von Zeit zu Zeit trifft er sich mit der schwedischen Frau zum „Englischlernen". Derweil denken die Franzosen immer noch, sie wären allein auf der Insel.

In der Diskussion über die Denk- und Sprachstereotypen in diesem Witz fiel als erstes auf, dass die Stereotypen ganz unterschiedlicher Herkunft sind, dass etwa das Russenbild an die Vorstellungen von der postsowjetischen Mafia, das Griechenbild an basales Wissen über die Antike, das Franzosenbild an Erfahrungen mit französischen Filmen und Chansons usw. anknüpfen. Die Funktionsweisen von Stereotypen, die auf Selektion einerseits und Generalisierung andererseits beruhen, wurden an diesem Witz rasch deutlich. Am meisten irritiert waren die bulgarischen Studenten jedoch über das Eigenbild, und dabei ganz besonders über den offenen Punkt, warum die bulgarischen Männer schwimmen gehen. Das ist nicht weiter verwunderlich, weil es dafür kein Stereotyp gibt und die Anspielung (möglicher-

weise ist sie in der ursprünglichen Version nicht vorhanden, da sich dieses Witzelement als Fehler bei der mündlichen Überlieferung eingeschlichen haben könnte) nicht eindeutig dekodiert werden kann. Überhaupt schien es, als habe der Witz in mehr oder weniger starkem Maß das patriotische Empfinden der bulgarischen Studenten gestört. Sie reagierten aufgeregt bis verärgert über das Bulgarienbild, das einen besonders schmerzhaften Punkt, die schlechte ökonomische Situation (niedrige Tätigkeiten, Wirtschaftsflucht), aufgreift.
Dass Bulgaren durchaus über sich selbst lachen können, zeigt Schubert an folgendem in Bulgarien beliebten Witz:

> Woran wird jedermann erkennen, daß wir Bulgaren endlich zu Europa gehören? – Daran, daß Aufschriften wie „Wir nehmen Laufmaschen auf", „füllen Kugelschreiberminen", „richten Schraubdeckel wieder her" aus unserem Straßenbild verschwinden und daß ein Bulgare WC-Pächter beim europäischen Zentralrat ist (Schubert: 152).

Dieser Witz enthält ähnliche Negativstereotype, doch bewirkt das kollektive „wir" im Unterschied zu „*den* Bulgaren", die sich als Babysitter bei „*den* Russen" verdingen, ein solidarisches Gemeinschaftsgefühl, das sich auch im Galgenhumor äußern kann. Was die „Entlastung des Ich" anbelangt, haben Stereotype und Witze ganz ähnliche Wirkungen, nur dass bei Letzterem für gewöhnlich gelacht wird und damit eine emotionale Karthasis möglich ist.

Zum Schluss soll noch einmal daran erinnert werden, dass Nationen- und Ethnowitze auch als kritischer Gesellschaftskommentar zu verstehen sind. Sie gehören zu jenen „sedimentären Produkte[n] im kulturellen Leben eines Volkes", in denen „die Tiefenschichten der Kollektivmentalität" unmittelbar reflektiert werden (s. Kracauer: 11ff.) und aufgrund dieser zeitgeschichtlichen Gebundenheit umso mehr für den DaF-Unterricht geeignet sind. Witze entstehen in bestimmten sozial- und lebensgeschichtlichen Kontexten und sind damit auch Spiegel gesellschaftlicher Prozesse. In der Anthologie „Ganz Deutschland lacht" z.B. wird die deutsch-deutsche Nachkriegsgeschichte, das Lebensgefühl der West- und Ostdeutschen, anhand der Konjunktur von Witzen nachgezeichnet. Dies lässt sich auch mit Fokus auf die Nationen- und Ethnowitze umsetzen. So kann z.B. Kucharskas empirische Analyse der Wertung von Selbst- und Eigenbildern in ethnischen Witzen zugrunde gelegt werden, zu fragen, warum „die westdeutschen Witze ein äußerst positives Selbstbild der Westdeutschen vermitteln", das weit über dem der Amerikaner, Russen, Franzosen steht, die ostdeutschen Witze hingegen ein negatives der Ostdeutschen, warum aber, wenn Politiker emblematisch für die Nationen stehen, sich ein differenzierteres Bild ergibt (z.B. Kohl vs. Jelzin oder Clinton).

Alles in allem haben die Erfahrungen mit bulgarischen Studenten wie Lehrern gezeigt, dass bei einer sensiblen Auswahl und angemessenen didaktischen Umsetzung Nationen- und Ethnowitze durchaus erfolgreich im DaF-Unterricht eingesetzt werden können.

## Literatur

Aifan, Uta (2003): Literarische Eigenbilder im Spiegel der Fremdwahrnehmung deutsch-arabischer Autoren. In: Wolff, Armin/Riedner, Ursula Renate: Grammatikvermittlung – Literaturreflexion – Wissenschaftspropädeutik – Qualifizierung für eine transnationale Kommunikation. Regensburg 112-135.

Bausinger, Hermann (2000): Typisch Deutsch. Wie deutsch sind die Deutschen? München.

Hoffmann, Edgar (2000): Russland und der Westen in der Werbung. In: Rösch, Olga (Hg.): Stereotypisierung des Fremden. Auswirkungen in der Kommunikation. Berlin, 85-112.

Hohenhaus, Peter (2000): Zur Verwendung humoristischen Materials im DaF-Unterricht. In: Info DaF. H. 4, 433-448.

Howland, Chris/Lentz, Michael/Thoma, Dieter (1999): Ganz Deutschland lacht. 50 deutsche Jahre im Spiegel ihrer Witze. München.

Kotthoff, Helga (1997): Erzählstile von mündlichen Witzen. Zur Erzielung von Komikeffekten durch Dialoginszenierungen und die Stilisierung sozialer Typen im Witz. In: Selting, Margaret/Sandig, Barbara (Hg.): Sprech- und Gesprächsstile. Berlin/New York, 123-170.

Kracauer, Siegfried (1995): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. 3. Aufl. Frankfurt a.M.

Lercher, Marie-Christin (2006): Dobre Došli im Paradies. Oder: Zum Fremdbild in Bulgarien-Reiseführern. In: Lercher, Marie-Christin/Middeke, Annegret (Hg.): Wider Raster und Schranken. Deutschland – Bulgarien – Österreich in der gegenseitigen Wahrnehmung. Göttingen, 155-167.

Lixfeld, Hannjost (1978a): Witz. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart.

Lixfeld, Hannjost (1978b): Witz und Aggression. Zur Begriffsbestimmung und Funktion einer Textsorte. In: Zeitschrift für Volkskunde. H. 74, 1-19.

Quasthoff, Uta M. (1989): Ethnozentrische Verarbeitung von Informationen: Zur Ambivalenz der Funktion von Stereotypen in der interkulturellen Kommunikation. In: Matusche, Petra (Hg.): Wie verstehen wir Fremdes? Aspekte zur Klärung von Verstehensprozessen. München (Goethe-Institut), 37-62.

Sanders, Daniel/Wülfing, Ernst (Hg.) (1910): Handwörterbuch der deutschen Sprache. 8. Aufl. Leipzig.

Schubert, Gabriella (1999): Homo narrans und homo ridens in Südosteuropa. Alltagsbewältigung und Identität in Schwank und Witz. In: Die Welt der Slaven. H. 1, 135-154.

# Eine empirische Untersuchung zum Einsatz von Humor im Fremdsprachenunterricht in den USA

*Eduardo Urios-Aparisi & Manuela Wagner (Storrs, Connecticut)*

## 1 Einleitung

Humor ist zweifellos ein wichtiger und oft angenehmer Bestandteil unserer täglichen Interaktion und als „instrument for cultural and social transmission" ein wesentlicher Teil unserer Kultur. Der Gebrauch und das Verstehen von Humor sind ein wichtiger Indikator sprachlicher Kompetenz. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Rolle Humor beim Erwerb einer Fremdsprache spielt. Lernen wir leichter mit Humor? Sollten wir vielleicht sogar wissen, was in dem jeweiligen Kulturkreis, dessen Sprache wir erlernen, als lustig empfunden wird?
Die vorliegende Studie untersucht Humor im Fremdsprachenunterricht in zwei verschiedenen Kontexten, nämlich im Mittelschul- und im Universitätsbereich. Die Daten entstammen einer umfangreicheren Studie, die Humor im Deutsch- und Spanischunterricht auf verschiedenen Unterrichtsstufen untersucht, wobei ein Teil der Ergebnisse bereits veröffentlicht wurde (s. Urios-Aparisi/Wagner).[1] Ziel dieses Beitrages ist es, das Thema Humor im Fremdsprachenunterricht von verschiedenen Seiten zu beleuchten. Studien aus der Humorforschung und der Fremdsprachenpädagogik bilden die Grundlage für die vorliegenden empirischen Erkenntnisse.

[1] Um mehrere Teilaspekte abzudecken, werden zudem vorläufige Ergebnisse, deren Analyse noch nicht abgeschlossen ist, herangezogen.

Humor im Fremdsprachenunterricht hat verschiedene Facetten. Dörnyei (91) bemerkt ganz allgemein: „(...) the language classroom is an inherently face-threatening environment, with learners being expected to communicate using a severely restricted code." Die Einschränkung des sprachlichen Ausdrucks kann zu einem erhöhten Stressniveau führen. Deshalb sind affektive Variablen im Fremdsprachenunterricht von großer Bedeutung (s. z.B. Krashen; Gardner/ MacIntyre).
Kultur und interkulturelle Kompetenz – wichtige Bestandteile des Fremdsprachen-curriculum (Schulz et al.) – umfassen auch Humor, der Teil unseres täglichen Lebens ist (vgl. Alexander: 7). Humor ist also nicht bloß pädagogisches Mittel (z.B. um die Motivation der Lerner zu steigern), sondern auch ein Inhalt des Unterrichts, der verstanden bzw. gelernt werden muss.
Die Prämisse ist, dass Humor als vielschichtiges Phänomen beschrieben und verschiedene Humorarten identifiziert werden können, so dass ähnlich zum „communicator style" (Norton) ein Humorprofil im Klassenzimmer erstellt werden kann. Folglich sollte es möglich sein, Empfehlungen zu geben, wann Humor im Fremdsprachenunterricht hilfreich ist und wann er eher schaden könnte. Natürlich müssen eine Reihe von Daten gesammelt werden, um dieses Ziel zu erreichen. Die hier präsentierten Ergebnisse stellen einen ersten Schritt in diese Richtung dar.

## 2 Humor im Unterricht

Untersuchungen zum Einsatz von Humor im Unterricht haben Zusammenhänge zwischen Humor, Unterrichtseffektivität (vgl. Bryant et al.; Norton/Nussbaum)[2] und Lernen (s. z.B. Gorham/Christophel; Eisterhold) gezeigt. Humor kann zu einer entspannten und angenehmen Atmosphäre im Unterricht beitragen (vgl. Neuliep), die auch die Motivation des Lernenden positiv beeinflusst (vgl. Gorham/ Christophel; Dörnyei). So bekommen Lehrende bessere Evaluierungen von Lernern, wenn sie Humor im Unterricht anwenden (vgl. Bryant et al.; Neuliep).[3] Auch intensiviert Humor „immediacy" (Mehrabian), die Nähe zwischen Lehrenden und Lernenden (vgl. Gorham/Christophel; Mehrabian; Neuliep; Plax et al.). Schmitz plädiert dafür, so früh wie möglich mit dem Einsatz von Humor im Fremdsprachenunterricht zu beginnen. Voraussetzung dafür ist, dass 1) der

[2] Norton (260) hat den Kommunikationsstil der Lehrenden (communicator style) untersucht und fünf Variablen erarbeitet, die helfen sollten, Unterricht effektiver zu gestalten. Alle fünf Empfehlungen haben indirekt mit Humor zu tun, zwei Vorschläge beziehen sich gar direkt auf den Gebrauch von Humor: „(2) Anticipate how to catch attention. This would include the use of humor, narratives, and surprise. (3) Learn how to make a class laugh. This entails audience analysis." Mit anderen Worten: Norton empfiehlt den Gebrauch von Humor, um die Aufmerksamkeit der Lernenden zu erhöhen.

[3] Obwohl es hier nicht spezifisch um Humor im Fremdsprachenunterricht geht, deuten deskriptive Studien darauf hin, dass Lehrende, die Auszeichnungen für ihren Unterricht gewonnen haben, mehr Humor auf universitärer Ebene verwenden als im Sekundarschulbereich (s. Downs et al.).

Gebrauch von Humor den sprachlichen Fähigkeiten der Lernenden angepasst ist, 2) die eingesetzten humoristischen Elemente auch von Muttersprachlern als humorvoll empfunden werden und 3) der Humor der generellen Entwicklungsstufe der Fremdsprachenlerner entspricht.[4]

Wichtig scheinen auch die unterschiedlichen Funktionen von Humor, welche Attardo in vier Typen – „social management, decommitment, mediation und defunctionalization" – einteilt und welche alle eine Rolle im Fremdsprachenunterricht spielen können. Dabei sind Inkongruenzen und Hintergrundwissen von Bedeutung, ist doch ein gemeinsames Wissen notwendig, um eine Äußerung als humorvoll oder als ernst einzustufen. Verfügt eine Gruppe über ein gemeinsames Wissen, werden bestimmte Merkmale erkannt, können im Klassenzimmer Dynamiken entstehen, die von den Teilnehmern aus teilweise verschiedenen Kulturkreisen als „in-group"- (Attardo) oder Außenseitergefühl wahrgenommen werden.

## 2.1 Humordefinition

In Anlehnung an Attardo (167) unterscheiden wir zwischen „Humorkompetenz" und „Humorperformanz":

> Humor competence is the capacity of a speaker to process semantically a given text and to locate a set of relationships among its components, such that he/she would identify the text (or part of it) as humorous in an ideal situation.
>
> Humor performance is, on the contrary, the actual encounter of two speakers (not necessarily physically copresent), in a given actual place and time, i.e., in a given context. In its simplest prototypical form, speaker A says something and speaker B processes the text (what A said) and, having recognized the humor, reacts by laughing.

Attardo bemerkt, dass die Anwesenheit von Lachen nicht unbedingt notwendig ist, was notgedrungen das Erkennen und die Analyse von Humor erschwert. Beide Phänomene, Humorkompetenz und -performanz, sind im Klassenzimmer von Bedeutung.

Um Humor zu klassifizieren wird in dieser Untersuchung ein Kodiersystem verwendet, das auf bisherigen Studien basiert. Das Kodiersystem gibt einen Einblick, welche Humorarten für die Analyse von Bedeutung sind. Im Groben unterscheiden wir Humortypen in a) Humorproduktion (wenn Lerner und Lehrende Humor verwenden), b) Humorinterpretation bzw. Reaktion zu Humor,

[4] Laut Schmitz lernen Schüler zuerst universellen Humor, d.h. jenen Humor, der unabhängig von Sprache und Kultur verstanden werden kann, danach kulturellen Humor und erst zuletzt linguistischen Humor, welcher mit den spezifischen Eigenschaften einer Sprache zu tun hat.

c) soziale Funktionen von Humor und d) Inhalt, der durch Humor vermittelt wird (s. Appendix 1).

## 2.2 Methoden

Ein Teil der Daten in dieser Studie stammt von Deutschkursen an einer Universität im Nordosten Nordamerikas (zwei Kurse am Ende des ersten Jahres und ein Kurs am Ende des zweiten Jahres). Zusätzlich werden vereinzelt Vergleiche zu Daten aufgestellt, die in Spanischkursen auf universitärer Ebene gesammelt wurden. Wir präsentieren auch Daten, die in Mittelschulen (7. Schulstufe) erhoben wurden. Drei Deutschklassen wurden zu drei verschiedenen Zeiten während der ersten Hälfte des Schuljahrs 2005/2006 auf Video aufgezeichnet. Die Länge der Videos auf universitärer Ebene beträgt zwischen 45 und 50 Minuten pro Unterrichtseinheit, in der Mittelschule zwischen 23 und 37 Minuten.[5] Tabelle 1 zeigt die Anzahl der Aufnahmen in der Mittelschule, Tabelle 2 zeigt die Anzahl der Aufnahmen im universitären Bereich.

| | Semesterbeginn | Semestermitte | Semesterende |
|---|---|---|---|
| Deutsch I | 1 | 1 | 1 |
| Deutsch II | 1 | Keine Aufnahme | 1 |

Tab. 1: Anzahl der untersuchten Deutscheinheiten in der Mittelschule

| | Deutsch | Spanisch |
|---|---|---|
| 1. Semester | Keine Aufnahme | 2 |
| 2. Semester | 2 | 3 |
| 3. Semester | Keine Aufnahme | 1 |
| 4. Semester | 1 | 2 |

Tab. 2: Anzahl der untersuchten Deutsch- und Spanischkurseinheiten auf universitärer Ebene

Der Gebrauch von Humor wurde mit einem Kodiersystem (vgl. Urios-Aparis/ Wagner) kodiert (s. Appendix 1). Das Kodiersystem basiert auf vorangegangenen Studien zu Humor innerhalb und außerhalb des Klassenzimmers. Um die Funktionen des verwendeten Humors zu untersuchen, wurden qualitative Untersuchungen vorgenommen. Diese detaillierte Analyse der Interaktionen ermöglicht es,

[5] Die digitalen Videos wurden nach den Richtlinien von CHILDES transkribiert und durch Talkbanktechnologie mit den Videos verknüpft (s. MacWhinney).

Muster und Strategien der Teilnehmer zu erkennen (vgl. Gumperz) und Funktionen zu identifizieren.
Mündlicher Ausdruck von Humor und direkte Interaktion im Klassenzimmer stehen im Fokus der Untersuchung. Im Mittelpunkt unserer Studie steht die Frage: Was sind die Unterschiede zwischen Humorgebrauch im Fremdsprachenunterricht in der Mittelschule (siebte Schulstufe) und an der Universität? Die Analysen beziehen sich auf die Kategorien 1) Humorfrequenz, 2) Humorarten, 3) Humorfunktionen im Unterricht, 4) Lerninhalt, der durch den Humorgebrauch vermittelt wurde, 5) „Student uptake" (d.h. ob Studenten den Humor als solchen erkannten) und schließlich 6) kulturelle Informationen, die durch den Humorgebrauch vermittelt werden. Weiters wurde markiert, wer den Humor initiiert hat und ob, wie und von wem er aufgenommen wurde.

## 3 Ergebnisse und Diskussion

Zuerst werden die Ergebnisse in der Mittelschule diskutiert gefolgt von jenen an der Universität.

### 3.1 Humorfrequenz

Tabelle 3 illustriert einen Ausschnitt der Humorfrequenz in Deutschkursen in der Mittelschule und an der Universität. Diese Analyse soll einen Eindruck gewähren, wie unterschiedlich Humor in den verschiedenen Klassen verwendet wird.
Während in der Mittelschule in Deutsch I und III zwischen 20 und 55 Minuten Deutschunterricht kaum Humor vorkam, gab es in Deutsch II 19 Vorfälle von Humor in Schülergruppen.
Auf universitärer Ebene bemerken wir einen der Mittelschule ähnlichen Trend zwischen dem Auftreten von Humor in Deutsch I und Deutsch II. Während in Deutsch II recht häufig von Humor Gebrauch gemacht wird, kommt Humor in Deutsch I kaum vor.
Diese hohe Varianz von Humorfrequenz impliziert, dass viele Daten gesammelt werden müssen, um Trends festzustellen. Allerdings weisen unsere vorläufigen Ergebnisse darauf hin, dass Lehrer der Mittelschulstufe tatsächlich etwas vorsichtiger im Umgang mit Humor sind als Kollegen im universitären Bereich (vgl. Downs et al.).

| Video | Länge | Datum | Lehrer | Student/ Schüler | Gruppe | unabsichtlich |
|---|---|---|---|---|---|---|
| MS-Deutsch I | 25:36 | 5.09.2005 | 0 | 0 | 2 | 5 |
| MS-Deutsch II | 30:52 | 5.09.2005 | 2 | 5 | 19 | 0 |
| MS-Deutsch III | 23:24 | 5.04 2006 | 0 | 3 | 2 | 4 |
| U-Deutsch I | 50:00 | Mai 2005 | 1 | 5 | 2 | 1 |
| U-Deutsch II | 50:00 | Mai 2005 | 14 | 20 | 3 | 1 |

Tab. 3: MS: Mittelschule, U: Universität. Ausschnitt der Humorfrequenz im Vergleich zwischen Mittelschule und Universität

## 3.2 Humorarten

Die Analysen ergaben zwei Tendenzen: Erstens wurde in der Mittelschule ausschließlich „universeller Humor" (Schmitz), also Humor, der unabhängig von der Sprache und der Kultur verstanden wird, verwendet. Das ist nicht weiter ungewöhnlich, da die Lehrer hauptsächlich Spiele und nicht Humor im engeren Sinne einsetzten. Während dieser Aktivitäten lachten die Schüler einige Male, wenn auch nicht immer im Zusammenhang mit diesen Spielen. Leider konnten nicht alle Vorfälle näher identifiziert werden, weil sie außerhalb der Reichweite der Mikrophone stattfanden. Zweitens ist festzustellen, dass die Lehrer in den Mittelschulen in unseren Daten sehr selten Humor initiierten. Als Ausnahmen sind Zungenbrecher zu erwähnen, die im Zusammenhang mit der Aussprache verwendet wurden, oder Spiele, in denen Schüler etwas sehr schnell sprechen mussten, was natürlich für Spaß und Gelächter sorgte (s. Beispiel 1). Unsere Ergebnisse zeigen, dass Humor im Mittelschulbereich eventuell etwas weiter gefasst werden muss, um einen Gesamteindruck zu bekommen.

Beispiel 1: Zungenbrecher

*T: Tongue twisters auf Deutsch. O.K.? And these are terrific to practice Deutsch. Get your German mouth moving. O.K.? Get the German mouth moving. So wie ... look at the first one here: Fischers Fritz fischt frische Fische. Frische Fische fischt Fischers Fritz. Uhh.

*S: Uhh. (laughter).

*T: Ich mache das noch einmal und dann könnt ihr! Eigentlich äh, früher, ja, musstet ihr es drei Mal machen, three times, but we

will cut it down to twice. Twice. O.K. You can practice a little after I do it. Now I will ask you to do it. Ja?

*S1 not understandable.

*T: Oh, the family of, äh, Fischer, äh, their Fritz, you know, äh, a member of the family, fishes for fresh fish. Äh, fresh fish fishes, äh, Fritz, who is a member of the Fischer's family. And that's it.

*S1: O.K.!

Im Gegensatz zur Einschränkung des Humors auf universellen Humor in der Mittelschule wurde auf der universitären Ebene eine größere Vielfalt an Humorarten verwendet. Wir fanden universellen, kulturellen und linguistischen Humor (Schmitz). Studierende und Lehrende verwendeten zudem Ironie, erzählten lustige Anekdoten und machten humorvolle Kommentare. Auch Wortspiele (Puns), Frotzelei (Teasing) und Hyperbel kamen vor. Nicht nur die Lehrenden, sondern auch die Studierenden initiierten Humor.

## 3.3 Humorfunktionen

In den untersuchten Mittelschulklassen wurde Humor hauptsächlich zur Lernmotivation verwendet. Spiele sorgten dafür, dass Schüler mit Eifer bei der Sache waren. Vereinzelt wurde Humor angewandt, um das Lernverhalten, etwa Konzentration und Aufmerksamkeit, der Schüler im Klassenzimmer positiv zu beeinflussen. Wir nannten diese Kategorie „Classroom-Management".

In den Deutschkursen an der Universität nahm Humor alle Funktionen ein. Die Vielfalt des Humors stellt einen starken Kontrast zu den Ergebnissen in der Mittelschule dar. Humor wurde einerseits verwendet, um die bereits genannten Effekte Sozialmanagement, Abstandnahme von Verbindlichkeit, Schlichtung und Defunktionalisierung zu erzielen, und andererseits, um kulturelle Informationen zu vermitteln (vgl. Abschnitt 4.5). Somit war Humor teilweise auch Lerninhalt. Folgendes Beispiel verdeutlicht die „schlichtende" Funktion von Humor: Die Lehrende erklärt den Studenten in dieser Unterrichtssequenz, dass sie eine Person für eine Auszeichnung in der Deutschabteilung, die bei der nächsten Kaffeestunde an die oder den beste(n) Studierende(n) vergeben wird, vorschlagen müsse. Da sie die anderen Studenten nicht kränken möchte, lobt sie vorerst alle in den höchsten Tönen (Hyperbel). Um die ausgewählte Studentin nicht zu wenig zu loben und den Unterschied zu betonen, verwendet die Lehrende, indem sie andeutet, sie glaube, die Studentin sei eine Spionin, mache diese doch niemals Fehler, wieder eine Hyperbel sowie Ironie.

Beispiel 2: Schlichtung

*T: Mit awards. Ich muss dazu sagen, jede Klasse musste einen, ja, einen besten Studenten auswählen, ja ... Für mich war es schwer, ich kann, und das ist keine Lüge, sofort neun Leute sagen, die

sofort einen award kriegen sollten. Ja, neun Studenten, die wirklich exzellent, ja, exzellent sind. Wie native speaker eigentlich. Aber ich musste mich entscheiden, ja. Also habe ich überlegt: Wer war immer da? Immer pünktlich? Kreativ, witzig? Ja, ich weiß, alle könnten jetzt so machen [macht Jubel nach], O.K.? Es war super schwierig. Einige waren schon letztes Jahr awardies, also musste ich [pfeift, rausdeutende Handbewegung], das ging auch nicht, ja, weil ..., O.K, ja, also lange Rede, kurzer Sinn, ich habe mich schweren Herzens für Gretchen entschieden, das ist einen Applaus wert, aber ihr könntet alle, ja, echt, ... ich gebe euch Freitag auch etwas aus. Aber jetzt erst einmal zurück zu Gretchen. Das ist wirklich prima.

STUDENTEN KLATSCHEN.

*T: Die Hausaufgaben immer ohne Fehler. Ich habe sie im Verdacht, dass sie Deutsche ist. Ja, Du bist ein deutscher Spion [lacht]. Ich bin mir sicher. Aber morgen ist eben Awardstunde, Kaffeestunde, und, ähm, versucht zu kommen.

Im nächsten Beispiel verwendet die Lehrende Humor, um einen Studenten in einem Viertsemesterkurs daran zu erinnern, aufmerksam zu sein. Er hatte mit einem Kommilitonen gesprochen und die Lehrerin gibt vor zu meinen, er hätte eine Frage. Sie sagt das in einem spielerischen Ton. Andere Studenten lachen und der angesprochene Student erklärt, warum er sich mit seinem Sitznachbarn unterhalten hat. Im selben Beispiel findet sich auch ein Vorfall, in dem ein Student einen Kommilitonen humorvoll darauf hinweist, dass er Deutsch sprechen solle. Der Student übersetzt daraufhin seine Wortmeldung in die Zielsprache und zeigt somit Uptake, was bedeutet, dass er den Humor im Kommentar seines Kollegen als humorvoll erkannt hat. Dieses Beispiel enthält drei Funktionen im Classroom-Management: 1) die *Fehler, auf welche Studenten hingewiesen werden, abzumildern* (z.B. in diesem Fall das Schwatzen mit dem Nachbarn), 2) die *Studenten aufzurufen* und 3) die *Aufmerksamkeit der Studenten zu erlangen.*

Beispiel 3

*T: Genau. Ja, sehr gut, ja, absolut perfekt. Das ist ... ... [name of male student] hat noch eine Frage.

*[Max spricht mit Nachbarin]*

*[Student laughs]*

*S: No, she asked me something.

*[Students laugh]*

*S: Auf Deutsch, bitte?

*[Teacher laughs]*

*T: Ja, auf Deutsch?

*[Student laughs]*

*S: Ich sage auf Deutsch: sie fragen etwas über die Geschichte.

## 3.4 Lerninhalte, die durch Humor vermittelt wurden

In den untersuchten Klassen der Mittelschule wurde durch Humor kein Inhalt vermittelt. Lustige Spiele wurden aber dazu verwendet, das Auswendiglernen des Alphabets zu erleichtern oder Merkmale der Aussprache zu betonen und zu üben. Humor selbst wurde nicht zum Lerninhalt.
Dagegen wurden auf universitärer Ebene kulturelle und pragmalinguistische, lexikalische und grammatikalische Inhalte vermittelt. Außerdem verwendeten Lehrende Humor, um Verhaltensregeln zu erklären. Diese Beispiele kamen in Deutsch- und Spanischkursen vor.
Ein Beispiel, in dem ein Lehrender Humor anwendet, um Variationen für den Ausdruck „Gesäß" in den verschiedenen spanischsprachigen Ländern zu besprechen, vermittelt sowohl linguistische als auch kulturelle Informationen: Zum einen lernen Studenten verschiedene lexikalische Varianten, zum anderen wird auch betont, dass es in einigen Ländern akzeptabel ist, einen bestimmten Ausdruck zu verwenden, während es in einem anderen Land als unhöflich empfunden werden würde.

Beispiel 4

*S: Kopier „tu culo" nicht.
*T: „Copiar", nicht "copies". Ok ¿Wer hat das geschrieben?
*Studenten lachen*
*S: J.
*T: ¿Was heißt das? [zeigt auf die Tafel]
*S: Sie wissen schon … an der Kopiermaschine werden manche Leute verrückt [Gestik].
*T: Culo ist das [zeigt auf ihr Gesäß].
*T: Kopier „tu culo" nicht, ok, na gut. Das ist okay.
*Studenten lachen*
*T: Das ist okay.
*Studenten lachen*
*T: Dieses Wort ist nicht sehr … passend …
*S: Man hört es im Radio.
*T: Man bracht es … also, in Spanien, verwendet man „culo" recht oft für „Popo".

*T: In Lateinamerika klingt es schlimmer, unhöflicher.
*T: In Spanien ist es okay.[6]

## 3.5 Die Vermittlung von kulturellen Informationen durch den Gebrauch von Humor

Während in unseren Aufzeichnungen Humor in der Mittelschule nicht verwendet wird, um kulturelle Informationen zu vermitteln, wurden in den Universitätskursen kulturelle Unterschiede oft durch den Gebrauch von Humor hervorgehoben. In Beispiel 5 spielt der Lehrende auf ein kulturelles Stereotyp an, indem er meint, es sei gefährlich, in Deutschland bei Rot über die Straße zu gehen; es wäre illegal und die Deutschen würden das nicht tolerieren. Er deutet dabei auf eine Straße auf einer an der Tafel gezeichneten Karte. Die Studenten lächeln über die Anmerkung, bleiben aber auf die eigentliche Aufgabe konzentriert und machen keine weiteren scherzhaften Bemerkungen.

Beispiel 5

*T: Geh über die Zebrastreifen oder hier. Ne, das wäre gefährlich, wenn Sie hier über die Straße da rennen. Oh, mein Gott. (high pitch) Das ist auch illegal in Deutschland.
*T: Jay walking is not such a good idea in Germany.

Im Gegensatz dazu gibt es in unseren Spanischdaten einige Beispiele, in denen eine humorvolle Anekdote oder der Gebrauch von Ironie mehrere Runden von Humor bewirken, in denen kulturelle Informationen, manchmal auch tabuisierte Themen vermittelt werden. Ein Spanischlehrer erklärt durch wiederholten Gebrauch von Humor und durch übertriebene Gestik, wie Homosexuelle in Barcelona andere

---

[6] Aus dem Spanischen übersetzt von den Verfassern, M.W & E.U.-A.:
*T: Copiar, no copies. Ok ¿Quién hizo esto?
*Students laugh*
*S: J.
*T: ¿Qué significa esto? [pointing at the board]
*S: You know like … at the copy machine some people go crazy like that [gesture]
*T: Culo es 'esto' [pointing at her own]
*T: No copies tu culo, ok, bien. Está bien.
*Students laugh*
*T: Está bien …
*Students laugh*
*T: Esta palabra no es muy … apropiada …
*S: It's in the radio
*T: Se usa… sí, en España, se usa mucho culo como tushy.
*T: En Latinoamérica es muy fuerte, muy grosero.
*T: En España está bien.

Menschen ansprechen können, um herauszufinden, ob diese auch homosexuell seien.

Die Analysen unserer Daten auf universitärer Ebene deuten darauf hin, dass Lehrende Humor als eine Möglichkeit sehen, kulturelle Informationen und heikle, gar tabuisierte Themen anzusprechen. Humor distanziert in solchen Situationen den Sprecher vom Thema, wird jedoch gleichzeitig selber zum Thema gemacht, da man verschiedene Auffassungen von Humor in verschiedenen Kulturkreisen anspricht oder demonstriert. Dabei spielen Faktoren wie Herkunft, Erfahrung und Einstellung der Gesprächsteilnehmer eine wichtige Rolle. In unseren Ergebnissen können wir klare Unterschiede in der Auffassung von Humor erkennen. Um herauszufinden, wodurch diese Unterschiede bewirkt werden, müssen jedoch mehr Daten gesammelt werden. In diesem Zusammenhang ist auch das Lernziel von Bedeutung. Möchten wir unseren Studenten einen generellen Überblick darüber geben, was ein bestimmter Kulturkreis als humorvoll empfindet, sofern man das überhaupt mit Bestimmtheit sagen kann?[7] Als Pädagogen müssen wir uns die Frage stellen, inwiefern das Humorverständnis unserer Studenten die Interaktion mit Muttersprachlern in einem bestimmten Kulturkreis erleichtern kann. Eine Diskussion zu diesem Thema wäre wünschenswert. Die American Association of Teachers of German (AATG) hat eine Taskforce entwickelt, die sich mit dem Thema „Kultur im Deutschunterricht“ befasst (vgl. Schulz et al.). Auch hier stehen Fragen von Lernzielen und ihrer Messbarkeit im Vordergrund.
Zusammenfassend lässt sich festhalten: Obwohl die vorliegende Studie einen begrenzten Datenpool umfasst, zeigen die Ergebnisse deutlich, dass zumindest auf universitärer Ebene Humor zum Inhalt gemacht wird, auch wenn er nicht konkreter Bestandteil des Curriculums ist.

### 3.6 Uptake

Da Humor in unseren Studien auf der Mittelschulebene hauptsächlich von den Lernenden initiiert wurde und nicht viele Humorarten umfasste, konnte „Student Uptake“ nicht gemessen werden. Lehrer lachten, wenn Schüler etwas Lustiges sagten oder taten, legten jedoch Wert darauf, dass dadurch nicht zu viel Ablenkung entstand. Das könnte damit zu tun haben, dass es in dieser Altersstufe schwierig ist, ein mögliches Ausufern von Humor zu kontrollieren.
Komplexer ist die Situation auf universitärer Ebene: Meistens teilte zumindest ein Student/eine Studentin den Humor mit dem/der Lehrenden. Weitere Studenten lachten, obwohl es nicht immer klar war, ob alle den Humor verstanden. Wenn dann erklärt werden musste, was komisch war, wurde der Humor selbst zum

[7] Studien deuten diesbezüglich auf kulturelle Unterschiede hin (vgl. Ruch et al.), aber sie haben noch kein genaues Bild davon gezeichnet, welche Typen von Humor in welchem Kulturkreis als wichtig empfunden werden. Aus eigener Erfahrung wissen wir mit großer Sicherheit, dass es sehr wohl regionale Unterschiede in der Humorproduktion und -rezeption gibt.

Inhalt. Grundsätzlich gab es in einigen Klassen eine generelle Stimmung, in der Humor erwartet und auch regelmäßig angewendet wurde. In diesen Klassen reagierten die Studenten auch mehr auf Humor. In anderen Klassen war die Stimmung eher ernst, was sich auch auf den Uptake auszuwirken schien.

## 4 Perspektiven für weitere Forschungen

Die Studie hat Unterschiede zwischen dem Gebrauch von Humor im Fremdsprachenunterricht auf Mittelschul- und auf Universitätsebene aufgezeigt. Besonders in Mittelschulklassen wurde relativ wenig Humor verwendet. Auch fanden wir eine größere Vielfalt an Humorarten und -funktionen. Allerdings zeigen unsere Analysen, dass Mittelschullehrende durch den Einsatz von Spielen und Reimen Humor in einem umfassenderen Sinn anwenden. Es wäre daher von Vorteil, diese Arten von Humor in diesem Zusammenhang genauer zu betrachten. Daten auf verschiedenen Unterrichtsstufen und in verschiedenen Kontexten (in verschiedenen Ländern mit Lehrenden verschiedener Länder und in unterschiedlichen Schultypen) könnten mehr Auskunft darüber geben, ob die Diskrepanz der Humorfrequenz in verschiedenen Unterrichtsstufen tatsächlich vorhanden ist.

Erwähnenswert ist auch, dass Humor im Mittelschulbereich kaum als zu vermittelnder Unterrichtsinhalt betrachtet wurde. Das ist problematisch, ist Humor im Fremdsprachenunterricht doch ein natürlicher Faktor für die Entwicklung interkultureller Kompetenz. Eine wichtige Frage wäre daher, inwieweit Fremdsprachenpädagogen diese Kompetenz als bedeutend erachten und wann deren Erwerb in den Unterricht integriert werden sollte.

Ob Humor als pädagogisches Mittel hilft, d.h. ob Humor tatsächlich zu einer entspannteren Atmosphäre im Fremdsprachenunterricht beiträgt und/oder die Motivation der Studenten erhöht, ist ebenfalls eine wichtige Frage. Unsere Daten deuten darauf hin, dass Studenten tatsächlich oft aufmerksamer sind, wenn Humor gebraucht wird. Allerdings müssen hierzu Studien entwickelt werden, die sich speziell auf den Zusammenhang zwischen Humorgebrauch und Aufmerksamkeit bzw. zwischen Humorgebrauch und Lernresultaten beziehen.

Umfangreichere Studien könnten auch dazu beitragen, eine Reihe von Beispielen zu finden, in denen Humor mit Erfolg verwendet wurde. Außerdem könnten Analysen von Situationen, in denen Humor negative Auswirkungen auf den Unterricht bzw. die Motivation der Studenten hatte, Hinweise darauf geben, welche Humortypen in welchen Situationen besser zu vermeiden sind. Grundsätzlich gehen wir aber davon aus, dass Vorschriften zum Gebrauch von Humor nicht empfehlenswert sind, sondern dass es wünschenswert ist, den Dialog schon in der Lehreraus- und -fortbildung zu fördern, damit Lehrende souveräne Entscheidungen treffen können.

## Literatur


Alexander, Richard J. (1997): Aspects of verbal humour in English. Tübingen.

Attardo, Salvatore (1994): Linguistic theories of humor. Berlin et al.

Bryant, Jennings/Comiskey, Paul W./Crane, Jon/Zillman, Dorf (1980): Relationship between college teachers' use of humor in the classroom and students' evaluations of their teachers. In: Journal of Educational Psychology. H. 72, 511-519.

Dörnyei, Zoltan (2001): Teaching and researching motivation. Harlov et al.

Downs, Valerie C./Javidi, Manoochehr/Nussbaum, Jon F. (1988): An analysis of teachers' verbal communication within the college classroom: Use of humor, self-disclosure, and narratives. In: Communication Education. H. 37, 127-141.

Drew, Paul (1987): Po-faced receipts of teases. In: Linguistics H. 25, 219-253.

Eisterhold, Jodi (2005): Humor in educational settings. Paper presented at the Conference of the International Society of Humor Studies. Youngstown, Ohio.

Gardner, Robert C./MacIntyre, Peter D. (1992): A student's contributions to second language learning: Part I, Cognitive Variables. In: Language Teaching. H. 25, 211-220.

Gorham, Joan/Christophel, Diane M. (1990): The relationship of teachers' use of humor in the classroom to immediacy and student learning. In: Communication Education. H. 39 (1), 46-61.

Gorham, Joan/Christophel, Diane M. (1992): Students' perception of teacher behaviors as motivating and memotivating factors in college classes. In: Communication Quarterly. H. 40, 239-252.

Gumperz, John (1982): Discourse strategies. Cambridge.

Hay, Jennifer (2001): The pragmatics of humor support. In: Humor: International Journal of Humor Research, H. 14 (1), 55-82.

Krashen, Stephen D. (1985): The input hypothesis: Issues and implications. London.

Long, Debra L./Graesser, Arthur C. (1988): Wit and humor in discourse processing. In: Discourse Processes. H. 11, 35-60.

MacIntyre, Peter D./Gardner, Robert C. (1994): The subtle effects of language anxiety on cognitive processing in the second language. In: Language Learning. H. 44, 283-305.

MacWhinney, Brian (2000): The CHILDES project: Tools for analyzing talk. 3. Aufl. Mahwah, NJ.

Mehrabian, Albert (1969): Some referents and measures of nonverbal behavior. In: Behavior Research Methods and Instrumentation. H. 1, 203-207.

Mehrabian, Albert (1981): Silent messages: Implicit communication of emotions and attitudes. 2. Aufl. Belmont, CA.

Neuliep, James W. (1991): An examination of the content of high school teachers' humor in the classroom and the development of an inductively derived taxonomy of classroom humor. In: Communication Education, H. 40, 343-355.

Norton, Robert (1983): Communicator style: Theory, applications, and measures. Beverly Hills, CA.

Norton, Robert/Nussbaum, Jon (1980): Dramatic behaviors of the effective teacher. In: Communication Yearbook IV, 565-582.

Plax, Timothy G./Kearney, Patricia/McCroskey, James/Richmond, Virginia P. (1984): Power in the classroom VI: Verbal control strategies, nonverbal immediacy, and affective learning. In: Communication Education. H. 35, 43-55.

Ruch, Willibald/Ott, Christiane/Accoce, Jeanine/Bariaud, Françoise (1991): Cross-national comparison of humor categories: France and Germany. In: Humor: International Journal of Humor Research, H. 4, 391-414.

Schmitz, John Robert (2002): Humor as a pedagogical tool in foreign language and translation courses. In: Humor: International Journal of Humor Research. H. 15 (1), 89-113.

Schulz, Renate/LaLande II, John L./Dykstra-Pruim, Pennylyn/Zimmer-Loew, Helene/James, Charles J. (2005): In pursuit of cultural competence in the german language classroom: Recommendations of the AATG Task Force on the Teaching of Culture. In: Die Unterrichtspraxis – Teaching German. H. 38 (2), 172-181.

Urios-Aparisi, Eduardo/Wagner, Manuela (angenommen): The use of humor in the foreign language classroom: Funny and effective? In: Humor: International Journal of Humor Research.

## Anhang: Preliminary coding scheme (Wagner/Urios-Aparisi)

| **A. Production** | **1. Humor types based on Schmitz** |
|---|---|
| **i. Types of humor** | a) universal or reality-based |
| | b) cultural or culture-based |
| | c) linguistic or word-based |
| | |
| | **2. Types of verbal Humor (adapted from Bryant et al., Attardo, Hay)** |
| | a) joke (Long and Graesser, Bryant et al., Attardo) |
| | b) riddle (Bryant et al.) |
| | c) pun (Bryant et al.) |
| | d) funny story (Bryant et al.) |
| | e) funny comment (Bryant et |
| | f) fantasy play (Hay) |
| | g) irony (Bryant et al.) |
| | h) sarcasm (Bryant et al.) |
| | i) teasing (Attardo) |
| | |
| | **3. Humor types based on Freud's distinction of tendentious and non-tendentious** |
| | a) constructive |
| | b) non-constructive |
| | |
| | **4. Humor types in the classroom based on Nussbaum et al. (1985)** |
| | a) relevant to course content |
| | b) not relevant to course content |
| | |
| | **5. Humor types in the classroom based on Neuliep** |
| | a) teacher-targeted humor |
| | b) student-targeted humor |
| | c) untargeted humor |
| | d) external source of humor |
| | e) nonverbal humor |
| | f) self-directed humor **(added by the authors)** |
| | g) directed to group of students **(added by the authors)** |

| | |
|---|---|
| | **6. Types of humor according to the code used (added by the authors)** |
| | a) verbal |
| | b) nonverbal |
| | |
| | **7. Types of jokes (Long and Graesser) adapted to other types of humor** |
| **ii. Types of jokes** | a) nonsense |
| | b) social satire |
| | c) philosophical |
| | d) sexual |
| | e) hostile |
| | f) demeaning to men |
| | g) demeaning to women |
| | h) ethnic |
| | i) sick |
| | j) scatological |
| | |
| | **8. Wit: Long and Graesser's codes for wit, here used for general types of humor** |
| **iii. Wit** | a) satire |
| | b) overstatement and understatement |
| | c) self-deprecation |
| | d) replies to rhetorical questions |
| | e) clever replies to serious statements |
| | f) double entendres |
| | g) transformation of frozen expressions |
| | |
| | a) games |
| **iv. Humoristic activities** | b) sketches and plays |
| | c) songs |
| | |
| | **9. Types of response to humorous event according to Hay** |
| **B. Interpreta-tion/reaction** | a) recognition |
| | b) understanding |
| | c) appreciation |
| | d) laughter |
| | e) maintaining a humorous frame |

| | |
|---|---|
| | f) playing along |
| | g) echoing the words of the speaker |
| | h) humor |
| | |
| | **10. Types of response to humorous event according to Attardo** |
| | a) uptake |
| | b) mode adoption |
| | c) mode factivity |
| | d) laughter (joke telling) (Attardo: 10ff.) |
| | |
| | **11. Types of response to humorous event in the classroom (added by authors)** |
| | a) single reaction |
| | b) group reaction |
| | c) student reaction |
| | d) teacher reaction |
| | e) male |
| | f) female |
| | g) mixed gender |
| | |
| | **12. Reaction to teasing incidents based on Drew** |
| | a) totally serious reaction |
| | b) ignoring the tease |
| | c) serious reaction, followed by laughter |
| | d) laughter followed by serious reaction |
| | e) laughter, acceptance of the tease, followed by serious |
| | f) laughter, acceptance of the tease, playing along |
| | |
| | **13. Effect on classroom atmosphere (added by the authors)** |
| | a) student(s) seem(s) more at ease after use of humor |
| | b) student(s) participate(s) after humor instance |
| | c) student(s) stay(s) on topic |
| | d) student's or students' attention is drawn back to topic at hand |
| | e) student(s) seem more motivated |
| | f) student(s) seem(s) less at ease after use of humor |

| | |
|---|---|
| | g) student(s) seem(s) distracted after use of humor |
| | h) no difference in reaction |
| | |
| | **14. Social functions of humor (Attardo)** |
| **C. Social functions of humor** | a) social management |
| | b) decommitment |
| | c) mediation |
| | d) defunctionalization |
| | |
| | **15. Types of content conveyed by humor (added by authors)** |
| **D. Types of content** | a) cultural information (explicitely/implicitely conveyed) |
| | b) grammatical information |
| | c) other |
| | |

Humor als menschliche Fähigkeit, etwas mit „heiterer Gelassenheit“ zu sehen, hat eine zentrale Bedeutung für das Zusammenleben von Menschen. Humor ist als psychologisch und sozial relevantes Phänomen eine der facettenreichsten Erscheinungen menschlicher Kommunikation. Humor ist aber auch und vor allem ein kulturelles Phänomen.

Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaftler aus Bulgarien, Deutschland und Österreich analysieren unterschiedlichste Ausdrucks- und Wirkungsformen von Humor, sei es in folkloristischen Traditionen, in sprachlichen Strukturen, in Literatur und Film, in der Wahrnehmung der eigenen und fremden Kultur(en) oder in deren Vermittlung im Fremdsprachenunterricht. Der Sammelband behandelt aktuelle Fragen im Forschungskontext der unterschiedlichen Disziplinen, gibt Antworten auf (inter)kulturelle Kon- und Divergenzen und hebt sich, ganz nebenbei, durch seine zeitlose Lesbarkeit angenehm unterhaltsam vom gängigen Forschungsmainstream ab.






ISBN: 978-3-940344-66-3

Universitätsdrucke Göttingen